



CROLAR

Vol. 4, No. 2

**Sound and Dissonance:
Music in Latin American Culture**

CROLAR

Critical Reviews on Latin American Research

Published by CROLAR at Lateinamerika-Institut, Freie Universität Berlin

Issue Editors: Candela Marini & Denise Kripper

Editorial Committee: Sabina García Peter; Constantin Groll; Markus Hochmüller; Laura Kemmer; Frank Müller; Markus Rauchecker; Oscar Gabriel Vivallo Urra, Luis Emilio Martínez Rodríguez

Scientific Advisory Board: Manuela Boatcă; Marianne Braig; Martha Zapata Galindo

Layout: Constantin Groll

Translation Editorial: Candela Marini & Denise Kripper (English); Leonardo Moreira Pascuti (Portuguese)

Proofreading: Adriana Acevedo Alemán (Spanish); Ross Karlan (English); Sabine Erbrich (German); Monai de Paula Antunes (Portuguese)

Cover: © Joe Goodman, San Telmo, Bs.As., Arg. 2008; Image courtesy of the artist.

CROLAR Critical Reviews on Latin American Research: "Sound and Dissonance: Music in Latin American Culture", Vol. 4, No. 2, October 2015, Berlin: Lateinamerika-Institut of the Freie Universität Berlin.

CROLAR Critical Reviews on Latin American Research cannot be held responsible for errors or any consequences arising from the use of information contained in this publication; the views and opinions expressed are solely those of the author or authors and do not necessarily reflect those of CROLAR.

Copyright Notice: From Vol. 1, Nr. 2 onwards this work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.



ISSN 2195-3481

All CROLAR Volumes are available free of charge on our website www.crolar.org.

Contents/Contenido

EDITORIAL CROLAR 4(2)	4
Sound and Dissonance: Music in Latin American Culture	
Candela Marini & Denise Kripper	4
Sonido y disonancia: música en la cultura latinoamericana	
Candela Marini & Denise Kripper	8
FOCUS	13
Ana María Estrada Zuñiga y Felipe Lagos Rojas (2010)	
Sonidos visibles: antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile	
Reseñado por Francisca García	13
Cintia Cristiá (2011)	
Xul Solar. Un músico visual. La música en su vida y obra	
Reseñado por María José Navia	16
Marcelo Cohen (2014)	
Música prosaica (cuatro piezas sobre traducción)	
Reviewed by Denise Kripper	19
Silvina Luz Mansilla (Dir.) (2012)	
Dar la nota: el rol de la prensa en la historia musical argentina	
Reviewed by Candela Marini	21
Frederick Luis Aldama (Ed.) (2013)	
Latinos and Narrative Media. Participation and Portrayal	
Reseñado por Andrés Torres	24
Carlos Abbate (2014)	
Cómo hacer el sonido de una película	
Reseñado por Martin Ivan Mikulik	27
Ana María Ochoa (2014)	
Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia	
Reviewed by Silvia Serrano	30

Carmen Millán de Benavides y Alejandra Quintana Martínez (Eds.) (2012) Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros	
Reseñado por Nohora Arrieta Fernandez	33
Fernando Palacios Mateos (2013) El andarele en la música tradicional afroesmeraldeña	
Resenhado por Raquel Dias Teixeira	36
Cláudia Neiva de Matos, Fernanda Teixeira de Medeiros y Leonardo Davino de Oliveira (Eds.) (2014) Palavra cantada: estudos transdisciplinares	
Reviewed by Victoria Saramago Padua	39
Vania Markarian (2012) El 68 uruguayo: el movimiento estudiantil entre molotovs y música beat	
Reviewed by Ana María Alarcón	42
Juan Pablo González Rodríguez (2013) Pensar la música desde América Latina	
Reviewed by Sarah Booker	45
Coriún Aharonián (Ed.) (2013) La música entre África y América	
Rezensiert von Ricardo Amigo	48
César Augusto Monteiro (2011) Música Migrante em Lisboa. Trajetos e Práticas de Músicos Cabo-Verdianos	
Reseñado por Natalia Gavazzo	51
Íñigo Sánchez Fuarros (2012) Cubaneando en Barcelona. Música, migración y experiencia urbana	
Reviewed by Julia Roth	54
CLASSICS REVISITED	57
Jacques Rancière (2009) Aesthetics and its Discontents	
Reviewed by Daniel Villegas Vélez	57

SPECIAL SECTION	60
The Mediatization of Music in Mexico, Brazil, and Argentina: An Interview with Peter W. Schulze	
Interview conducted by Candela Marini	60
INTERVENTIONS	66
Wayramanta (2013) 20 Años: Jach'a Laquitas La Paz, Bolivia.	
Reseñado por Daniel Castelblanco	66
Felisberto Hernández (2013) Por los tiempos de Clemente Colling	
Reseñado por Gabriel Villarroel	70
CURRENT DEBATES	74
Wiebke Beushausen, Anne Brüske, Ana-Sofia Commichau, Patrick Helber and Sinah Kloss (Eds.) (2014) Caribbean Food Cultures. Culinary Practices and Consumption in the Caribbean and Its Diasporas	
Reseñado por Raúl Matta	74
Claudia Rauhut (2012) Santería und ihre Globalisierung in Kuba. Tradition und Innovation in einer afrokubanischen Religion	
Resenhado por Andreas Hofbauer	77

EDITORIAL CROLAR 4(2)

Sound and Dissonance: Music in Latin American Culture

Candela Marini & Denise Kripper
Duke University & Georgetown University

This new issue of CROLAR is dedicated to music in Latin America, its "Sound and Dissonance." From salsa in the Caribbean, carnival in Brazil, or tango in Argentina, to mention a few examples, music has always been inherent to what it means to be "Latin American," sometimes creating stereotypes that can be very hard to overcome. But what does music really mean to Latin America? How can music express a national identity and at the same time connect us to other realities? These were some of the initial questions when putting together this issue, and the submitted reviews help us further the debate. How does the continent's music history relate to its aural present? How is Latin America's music tradition updated in the 21st century? And what are the challenges that the study of its sounds presents?

In the recent publications being reviewed here, three trends on sound studies become clear. The Focus section is thus divided into three subsections, following those trends: an interdisciplinary approach, a national approach, and a transnational approach. Firstly, the development of Sound Studies

shows an interdisciplinary trajectory that most of the publications underscore—with a more flexible approach than that of traditional musicology. This interdisciplinary approach is evident, for example, in visual artist Ana María Estrada Zuñiga and sociologist Felipe Lagos Rojas' book, in which they trace a genealogy of Chilean aural art focused on the productive and creative relation between art and technology. Meanwhile, Cintia Cristiá goes after the tracks of elusive artist Xul Solar, and proposes a musical reading of his work, a suggesting exercise to reconsider the relation between these different artistic expressions. Another text based upon a musical imaginary is the one by Argentine writer Marcelo Cohen. In an intimate and personal book of essays, he narrates his experiences with translation. The translator is described as a musician performing his score. The books edited by Silvina Luz Mansilla and Frederick Luis Aldama focus on the relation between sound and music, and press and media. Mansilla's book fills a void in the criticism of Argentina's cultural market, with an impressive archival work on publications and magazines interested

in music. Aldama's is devoted to the study of the Latino involvement in US media and show business. Through fifteen articles with topics ranging from films to video games, the text contributes to the understanding of the Latin American role and representation in Media Theory. Finally, sound engineer Carlos Abbate offers a short but rich text that explores the technical vicissitudes of working with audio for film in Latin America.

A second group of works deals with the topic from a national or geographic perspective, approaching it according to specific regions or countries. This is the case of Ana María Ochoa's book. Analyzing aural perceptions in post-independence Colombia, her book challenges hegemonic categories of thought. With an exhaustive research that includes the acoustic exploration of travel journals, novels, texts in indigenous languages, and philosophical compilations, it is an innovative and pivotal contribution to both Sound and Latin American and Caribbean Studies. Also centered around Colombia, Carmen Millan de Benavides and Alejandra Quintana Martínez's research presents a gender approach through the recuperation of forgotten figures and the reflection upon the different roles that Colombian women have had in the music scene. Around the Equator, Fernando Palacios Mateos takes us through his own exploration of the *andarele*, particularly its social context and historical development. His work on this Afro-Esmeraldean music genre includes a DVD with photographs, music, videos, and maps, to help us study this Ecuadorian

region. Meanwhile, Cláudia Neiva de Matos, Fernanda Teixeira de Medeiros, and Leonardo Davino de Oliveira offer a collective effort to reflect upon different music modes that can be found mainly in Brazil. From indigenous genres of the colonial period to the contemporary urban rhythms of Rio de Janeiro and Sao Paulo, this volume (born out of a series of conferences) is an all-encompassing effort to portray Brazil's sung word history in an interdisciplinary way. Finally, making our way towards the Southern Cone, Vania Markarian studies the emergence of a political youth force in Uruguay at the end of the 1960's. Its title shouldn't be taken literally though. Music, in Markarian's analysis, appears as part of an emerging cultural production scene that can be read as a youth entry point to the political sphere. The question about the sound of those demonstrations and the revolutionary potential of music sparks an interest that emphasizes the need for future projects that explore politics from an aural perspective. Juan Pablo González Rodríguez's book also has a political background—postcolonial this time. It takes Chile as a case study to rethink the ways in which music is analyzed in Latin America and suggest new theoretical approaches.

Lastly, a third approach revolves around music's ability to cross borders and to create transnational bonds. The reviews that make up this section seek to underscore the dialectical and heterogenous nature that characterizes music, especially nowadays. For example,

the volume edited by Coriún Aharonián is the result of a conference that brought together African and American specialists in Uruguay. The book offers a multiplicity of voices and visions that reveal that theoretical and ideological differences are not foreign to the music field. Here, as well as in other reviewed works, the need for new concepts and approaches to music and sound studies is made evident. In the next reviews, music is understood as a revitalizing tool, in this case for Migration Studies. César Augusto Monteiro's work delves into the music community that Cape Verdean immigrants have built in the Cova da Moura neighborhood of Lisbon. As "visibility flags," music for these marginalized groups is a fundamental tool to face deterritorialization, identity, and exclusion problems. Through the example of Cape Verdean immigration in Portugal, Monteiro offers an entry point to a very current phenomenon. Another work that attempts a similar approach is the one by Íñigo Sánchez Fuarros. His text explores identity changes in the Cuban community in Barcelona, tracing different generational codes and dynamics that stand out in their musical experience.

This number also features three of CROLAR's recurrent special sections. In the first one, Interventions, Daniel Castelblanco tells us of the music by the Wayramanta, a metropolitan sikuris group based in Buenos Aires. With field recordings and reinterpretations, the album is both a musical creation and an ethnographic exploration. Castelblanco also highlights the importance of working

with the Jach'a laquitas genre, which has been excluded from the Trans-Andean music canon, as a result of class and state policies that have tended to style homogenization and westernization. A second intervention is offered by Gabriel Villarroel, who proposes a reading of Uruguayan writer Felisberto Hernández's sound universe in his autobiographical text "Por los tiempos de Clemente Colling" (1942). Noises and sounds from his childhood and youth dictate the rhythm and flow of his memory. The order and memory of his past is involuntarily destabilized—and finally directed—by the sounds of the locomotive or the laughter noises of the three sisters he used to visit.

The Special Section features an interview with Peter Schulze, professor at the Bremen University, who is currently researching the history of tango, ranchera, and samba; styles that have been adopted as national symbols in Argentina, Mexico, and Brazil, respectively. Here, he talks about the importance of technology and media—especially cinema—in the development of these music genres. Underscoring national politics and their relation to cultural industries, Schulze dips into global and translational dynamics in a -as he calls it- work of "glocalization."

In the Classics Revisited section, Daniel Villegas revisits French philosopher Jacques Rancière to rethink his theories from an aural point of view. Offering a re-reading of "Aesthetics and Its Discontents," Villegas warns us against the challenging traps of the bond between art and politics,

the regimes that define the sensorium, and the difficulties of true political dissent. In short, he cautions us against the sometimes too quick celebration of art's disrupting possibilities.

Finally, the Current Debates section presents two contributions that move beyond the musical approach and explore other senses. With "Caribbean Food Cultures. Culinary Practices and Consumption in the Caribbean and Its Diasporas" we move from listening to tasting. This collection of essays aims at exploring the wide array of images, activities, and values associated to the Caribbean culinary world through an interdisciplinary lens. On the other hand, Claudia Rauhut's book takes us to the spiritual field, analyzing the global and transnational aspects of Cuba's santería, and the repercussions those have in its practice and discourse.

The multiplicity of disciplines that focus on the aural demonstrates the opening of a field that is no longer limited to anthropology or ethnomusicology. The challenge of encompassing such a varied universe resulted in a final selection of works that is highly heterogeneous and by no means exhaustive. Nevertheless, a common observation in the reviews that comprise this number relates to the problematics of dealing with works and research with few local interlocutors. A lot of the reviewers have highlighted the contribution of these publications in an area that has had little promotion in Latin America until now. Another common

difficulty is the relocalization of knowledge, with a lot of authors still unable to expand the theoretical dialogue outside of the Western canon, and hence reinforcing its logocentric paradigm. In light of the reviewers' theoretical concerns, it is worth highlighting Ochoa's book as a project that not only questions, but also offers new ways of thinking sounds and their studies.

In summary, a lot of authors call for the need of an even more interdisciplinary approach to music, where gender or national borders serve as research tools, and not as the only way through which to understand something by nature so heterogeneous like music. There are many possibilities to approach and reflect about music in Latin America. As the cover picture shows, though, we hope the play on foci helps us in rethinking the already accepted, highlighting other perceptions, and dialoguing with other fronts. Enjoy this atonal number --that we hope gets heard.

EDITORIAL CROLAR 4(2)

Sonido y disonancia: música en la cultura latinoamericana

Candela Marini & Denise Kripper
Duke University & Georgetown University

Este nuevo número de CROLAR está dedicado a la música en América Latina, su "Sonido y Disonancia". Desde la salsa en el caribe, el carnaval en Brasil, o el tango en Argentina, por mencionar algunos ejemplos, la música siempre ha sido inherente a lo considerado "latinoamericano", creando estereotipos muchas veces difíciles de superar. Pero, ¿qué significa realmente la música para América Latina? ¿Cómo expresa la música una identidad nacional al tiempo que nos conecta con otras realidades? Estas fueron nuestras incógnitas iniciales a la hora de pensar el número y las reseñas recibidas nos ayudan a profundizar el debate. ¿Cómo dialoga, entonces, la historia musical con el presente sonoro? ¿Cómo se actualiza la tradición musical latinoamericana en el siglo XXI? Y ¿qué desafíos presenta el estudio de lo sonoro?

En las publicaciones recientes aquí reseñadas se observan tres tendencias en el abordaje de los estudios sobre la música, por lo que dividimos nuestro Enfoque Temático siguiendo estas aproximaciones: un enfoque interdisciplinario, un enfoque nacional, y un enfoque transnacional. En

primer lugar, el desarrollo de los llamados estudios de sonidos –sound studies— muestra la dirección interdisciplinaria que efectivamente privilegian la mayoría de los trabajos –con un enfoque más flexible que el de la musicología tradicional. Esta interdisciplinaridad se hace evidente, por ejemplo, en el libro de Ana María Estrada Zuñiga, artista visual, y Felipe Lagos Rojas, sociólogo, que trazan una genealogía del arte sonoro chileno a partir de la relación productiva y creativa entre arte y tecnología. Por su parte, Cintia Cristiá rastrea las huellas del elusivo artista Xul Solar y plantea una lectura musical de su obra, que sirve como ejercicio sugerente para pensar la relación entre estas artes. Otro texto construido a partir de un imaginario musical es el del escritor argentino Marcelo Cohen, en el que relata en tono íntimo y personal sus experiencias como traductor. En esta obra de ensayos, el traductor es descrito como músico y la traducción, su partitura. Los libros editados por Silvina Luz Mansilla y Frederick Luis Aldama son dos textos que se enfocan en la relación entre el sonido y la música, y la prensa y los medios. El primero, llena un vacío en la crítica

del mercado cultural en Argentina, con un profundo trabajo de archivo sobre publicaciones y revistas interesadas en la música. El segundo se concentra en la participación de latinos en los medios y el mundo del entretenimiento en Estados Unidos. Con quince artículos que van desde las películas hasta los videojuegos, el texto es un aporte para entender la articulación de lo latino en la teoría de los medios. Finalmente, el sonidista Carlos Abbate ofrece un texto corto pero rico para explorar las vicisitudes técnicas de trabajar con el sonido cinematográfico en América Latina.

Un segundo corpus de obras trata el tema desde una perspectiva nacional o geográfica, estudiándolo según áreas o países específicos. Ése es el caso del trabajo de Ana María Ochoa. Analizando percepciones aurales en la Colombia post-independentista, su libro desestabiliza categorías de pensamiento centrales a nuestro tiempo. Con una investigación exhaustiva que incluye la exploración acústica de diarios de viaje, novelas, textos en idiomas indígenas y compilaciones filosóficas, resulta un aporte innovador y fundamental para los Estudios de Sonido como para los Estudios Latinoamericanos y Caribeños. También centrada en Colombia, la investigación de Carmen Millan de Benavides y Alejandra Quintana Martínez plantea un enfoque de género a través de la recuperación de figuras olvidadas y reflexionando sobre los lugares por los que se ha movido la mujer colombiana en la escena musical. Siguiendo la línea ecuatorial, Fernando

Palacios Mateos nos lleva a acompañarlo en su propia exploración del andarele, particularmente su contexto social y formación histórica. Acompaña su trabajo sobre esta música afroesmeraldeña con un DVD con fotografías, música, videos y mapas para ayudarnos a estudiar esta región ecuatoriana. Por su parte, Cláudia Neiva de Matos, Fernanda Teixeira de Medeiros y Leonardo Davino de Oliveira nos ofrecen un esfuerzo colectivo por reflexionar sobre las distintas modalidades musicales que se pueden encontrar sobre todo en Brasil. Desde géneros indígenas hasta los ritmos urbanos de Río de Janeiro y San Pablo, con un recorrido que va desde el período colonial a la actualidad, este volumen, surgido de una serie de conferencias, es un intento abarcador por mostrar de manera interdisciplinaria la historia de la palabra cantada en Brasil. Finalmente, entrando al Cono Sur, Vania Markarian analiza el surgimiento de una fuerza política juvenil uruguaya a fines de la década de 1960. Su título no debe, sin embargo, tomarse literalmente. La música, en el análisis de Markarian, aparece como parte de una producción cultural emergente que puede ser leída como punto de entrada para la militancia juvenil. La pregunta por el sonido de aquellas protestas y del potencial revolucionario de la música abre el interés y marca la necesidad de proyectos venideros que exploren lo político desde lo aural. Con un trasfondo también político, pero desde una perspectiva post-colonial, el libro de Juan Pablo González Rodríguez toma el caso chileno como ejemplo para repensar las formas de analizar la música en América

Latina y sugerir nuevas aproximaciones críticas.

Por último, un tercer enfoque se centra en la capacidad de la música para traspasar barreras y crear lazos transnacionales. Las reseñas que conforman esta sección buscan poner de relieve el carácter dialógico y heterogéneo que caracteriza a la práctica musical sobre todo en los tiempos actuales. Así, el volumen editado por Coriún Aharonián es el fruto de una conferencia que unió a especialistas africanos y americanos en Uruguay. El libro ofrece una multiplicidad de voces y visiones que pone al descubierto las diferencias teóricas e ideológicas que no son ajenas al campo de la música. Aquí, como en otros trabajos reseñados, la necesidad de nuevos conceptos y líneas de pensamiento para pensar la música y lo sonoro es puesta en evidencia. En los otros dos trabajos reseñados, la música se piensa ya como elemento de renovación, en estos casos para los estudios migracionales. El trabajo de César Augusto Monteiro se adentra en la comunidad musical que los inmigrantes caboverdianos crearon en el barrio de Cova da Moura, en Lisboa. Como “bandera de visibilidad” para estos grupos marginados, las prácticas musicales constituyen fuertes herramientas para afrontar los problemas de desterritorialización, identidad y exclusión a los que se enfrentan. Con el ejemplo de la inmigración caboverdeana en Portugal, Monteiro nos ofrece otra perspectiva y puerta de entrada a un fenómeno que atrae particular atención en los tiempos actuales. Otro trabajo que

intenta un acercamiento parecido es el que nos ofrece Íñigo Sánchez Fuarros. Su texto explora los cambios de identidad en la población cubana en Barcelona siguiendo los diferentes códigos y dinámicas generacionales distinguibles en su experiencia con la música.

Este número cuenta además con tres secciones especiales recurrentes en CROLAR. En la primera, Intervenciones, Daniel Castelblanco nos acerca a la propuesta musical del grupo Wayramanta, una agrupación de sikuris metropolitanos radicada en Buenos Aires. Entre grabaciones de campo y reinterpretaciones, el disco es al mismo tiempo creación musical y exploración etnográfica. Castelblanco resalta además la importancia de trabajar con un estilo -Jach’a laquitas—que ha quedado excluido del canon de músicas trasandinas, producto de políticas estatales y de clase que han tendido a la homogeneización y occidentalización de los estilos. Por otra parte, Gabriel Villarroel propone una lectura del universo sonoro del escritor uruguayo Felisberto Hernández en su texto autobiográfico “Por los tiempos de Clemente Colling” (1942). Ruidos y sonidos de la infancia y juventud de Hernández marcan el ritmo y fluir de su memoria. El ordenamiento y rememoración de su pasado queda así involuntariamente desestabilizado -y finalmente dirigido- por los sonidos de la locomotora o por el chistido que producían al reír las tres hermanas a las que visitaba.

La sección especial cuenta con una entrevista a Peter Schulze, profesor de la Universidad de Bremen, quien se encuentra realizando una investigación sobre la historia del tango, la ranchera y la samba, todos estilos musicales adoptados como símbolos nacionales en Argentina, México y Brasil, respectivamente. Aquí, nos explica la importancia de la tecnología y los medios --particularmente, el cine-- en el desarrollo de estos géneros musicales. Señalando la importancia de las políticas nacionales y su relación con las industrias culturales, Schulze incursiona igualmente en sus dinámicas globales y transnacionales, en lo que él llama un trabajo de "glocalización".

En la sección de Clásicos Revisitados, Daniel Villegas nos invita a reflexionar cómo las propuestas del filósofo francés Jacques Rancière podrían ser pensadas en el mundo de la música. Releyendo "Aesthetics and Its Discontents", Villegas nos advierte sobre las fáciles y duras trampas de la pareja arte y política, los regímenes que definen lo sensorium, y los difíciles momentos de real disenso político. Es, en definitiva, un llamado de atención hacia el festejo a veces demasiado rápido de las posibilidades disruptoras del arte.

Finalmente, la sección de Debates Actuales presenta dos libros con aportes por fuera del enfoque musical. Con "Caribbean Food Cultures. Culinary Practices and Consumption in the Caribbean and Its Diasporas" pasamos del oído al gusto. Esta compilación de ensayos busca explorar desde diferentes disciplinas la

amplia gama de imágenes, actividades y valores asociados al mundo culinario caribeño. Por otro lado, el libro de Claudia Rauhut nos lleva al terreno de lo espiritual, analizando la santería en Cuba en sus aspectos globales y transnacionales, mostrando las repercusiones que éstos tienen en su práctica y discursos.

La multiplicidad de disciplinas que trabajan con lo sonoro evidencia la apertura de un campo que ya no se limita a la antropología o la etnomusicología. El reto de abarcar un universo tan variado como el que evoca este número significó la selección final de un corpus de obras para nada exhaustivo y en extremo heterogéneo. Una observación común, sin embargo, en las reseñas que componen este número es la de estar lidiando con trabajos e investigaciones que tienen aún pocos interlocutores locales. Muchos reseñadores han rescatado el aporte que estas publicaciones están haciendo en un área hasta ahora poco desarrollada en América Latina. Otra dificultad que se repite es la de la relocalización del saber, con muchos autores aun no pudiendo expandir el diálogo teórico más allá del canon occidental, reforzando aún su paradigma logocéntrico. Ante las inquietudes teóricas de muchos de los reseñadores, vale la pena rescatar el libro de Ana María Ochoa como una propuesta que no sólo cuestiona, sino que también propone nuevas maneras de pensar lo sonoro y su estudio.

En definitiva, varios autores llaman la atención hacia la necesidad de un estudio

aún más interdisciplinario sobre la música, donde las categorías de género o los límites nacionales no sean más que herramientas de estudio, y no las únicas maneras de entender la música, por naturaleza heterogénea. Hay una gran variedad de posibilidades para abordar y reflexionar sobre la música en América Latina, pero como la foto de portada, esperamos que el juego de focos ayude a replantear lo ya aceptado, a resaltar otras percepciones, y a dialogar con otros frentes. Disfruten de este número atonal, pero que ojalá suene fuerte.

FOCUS

Ana María Estrada Zúñiga y Felipe Lagos Rojas (2010)

Sonidos visibles: antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile

Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 107 pp.

Reseñado por Francisca García

Universität Potsdam

¿A qué precisamente llamamos “transdisciplina”? *Sonidos visibles: antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile* es un volumen escrito a cuatro manos como resultado de la investigación colaborativa que desarrollan la artista visual Ana María Estrada Zúñiga y el sociólogo Felipe Lagos Rojas. Tal como se señala en las páginas iniciales, los autores proponen un acercamiento histórico al “arte sonoro”, basado en la necesidad de construcción de una genealogía que explique las derivas de esa práctica artística en la actualidad. En su origen, la iniciativa corresponde a la tesis de grado de Estrada, afiliada a la Universidad de Chile (Santiago), quien para efectos de la publicación extiende una invitación a Lagos (hoy doctorante en Goldsmiths College, University of London) con el fin de expandir los logros alcanzados en su memoria académica. Como resultado, sumamente productiva resulta la proyección que se extiende desde el objeto de estudio –el arte sonoro, como expresión artística liminal que atraviesa los campos de las “bellas artes”– hacia los sujetos de la investigación, es decir, la

artista y el sociólogo, cuyas inteligencias distantes en términos convencionales se ponen aquí en interacción.

Sonidos visibles... se estructura a partir de tres capítulos principales. El primero de ellos, “Para una comprensión estética del arte sonoro” firmado por Ana María Estrada Zúñiga, expone un recorrido por ciertos hitos de la tradición del “arte universal”. Se trata de una recopilación de experiencias de “lo sonoro” que la artista va reconociendo y desprendiendo desde la tradición literaria, musical y del videoarte (manifiesto futurista, los artistas Kurt Schwitters, Vicente Huidobro y John Cage (13-17), entre muchos otros casos). La lectura de casos se va alternando con una revisión conceptual a partir de categorías como “sonoridad” desde Pierre Schaeffer o Douglas Kahn (15 y ss.) o la “intermedia” de Dick Higgins (47). Especialmente relevante resulta también la valoración de la tensión visualidad/visibilidad (28), con la que Estrada no solo relocaliza su propia práctica artística, sino también reivindica el campo de las artes visuales frente a

otras disciplinas más normativas como la musicología o los estudios literarios.

Por su parte, el segundo capítulo, “El sonido en su ‘campo expandido’: arte sonoro en el contexto del arte contemporáneo” escrito por Felipe Lagos Rojas, realiza una lectura del arte sonoro a través de la clave “campo expandido” que instala Rosalind E. Krauss en la década de los 80 respecto de ciertas prácticas de arte conceptual. A través de esa clave, Lagos busca realizar una “evaluación” (36), o más exactamente, develar el “rendimiento estético concreto” del arte sonoro en el contexto de la deriva cultural modernidad-posmodernidad (37). En el caso de este capítulo se tratará no tanto de una indagación histórica sobre procedimientos artísticos específicos, sino sobre todo de conceptualizar las transformaciones del régimen del arte y la experiencia estética en dicha deriva cultural desde la óptica del marxismo tardío (Theodor W. Adorno, Frederic Jameson, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu).

Finalmente, el tercer capítulo, “Antecedentes y desarrollo del arte sonoro en Chile. Antecedentes, actualidad y conclusiones”, firmado por ambos autores, sirve como cierre y proyección de la investigación. El capítulo se centra en la valoración de algunas iniciativas chilenas, como las acciones del colectivo Tribu No a fines de los años 60 (56), los poemas en movimiento del artista Guillermo Deisler (57) o las acciones del CADA (Colectivo Acciones de Arte) (69), todo ello para arribar hasta el presente actual que se describe por medio de exposiciones, festivales, encuentros y proyectos individuales/

colectivos. La autogestión como principal estrategia que caracteriza a ese panorama actual, sirve a los autores para impulsar un tipo de crítica respecto a la precariedad de las condiciones del trabajo artístico, la ausencia de circuito especializado y en general, sobre programas institucionales desarraigados que no responden a las formas del arte y la cultura contemporánea (84 y ss).

Pese a que el libro resulta muy rico en referencias artísticas históricas, su mayor problema es que no termina por aportar una comprensión específica del arte sonoro. Si bien son constantes las tentativas por señalar que es y qué no es, el trabajo no expresa con claridad una postura de los autores al respecto: “El Arte Sonoro en sí mismo no proviene ni de la literatura ni de la música, sino que [...] corresponde a una mirada que recogen las Artes Visuales respecto a la conciencia estética del sonido” (15). O de otro modo, se señala como una “corriente” que “alcanza reconocimiento hacia finales de los años sesentas” (39); un “campo emergente” (40); una “zona de experimentación y de cruces” (41); un “campo indefinido [...] campos alternativos de las bellas artes y a la propia música” (41). Estos múltiples esfuerzos discursivos muchas veces no acaban de significar los casos artísticos que se revisan, relegando en este caso la posibilidad que sean las mismas experiencias seleccionadas las que brinden sus propias definiciones al respecto.

Esa situación resuena también en el paradigma universal/nacional en el que se

mueve toda la investigación, la cual no abre espacio suficiente a referentes al margen del canon internacional, a la valoración de experiencias latinoamericanas o incluso, de otras experiencias estéticas que utilicen el sonido más allá del campo de las artes propiamente tal. De ese modo, el trazado general construye una genealogía coja desde la óptica cultural, que reitera lugares comunes de la vanguardia europea y que omite cualquier intento por relocalizar el saber y el archivo, acaso sea ese de los principales imperativos intelectuales respecto al arte en los tiempos actuales. Sin embargo, resulta muy atractiva la cita directa a variados textos de artistas como fuentes que se privilegian en esta investigación, los cuales permiten arraigar y conocer de cerca los procedimientos artísticos. Frente a ello, en contraste, se echa de menos el diálogo con otros estudios similares, de producción nacional, regional o internacional, que no son aludidos en los capítulos pese a que se anotan algunas referencias en la bibliografía final.

En definitiva, el libro se comprende como un estudio de caso y una memoria artística, y en ese sentido no está dirigido a un público estrictamente académico sino más bien puede resultar un aporte para historiadores del arte, artistas, críticos literarios, musicólogos o en general para investigadores que entran en las artes mediales y poseen interés en las relaciones productivas y creativas entre el arte y la tecnología.

Cintia Cristiá (2011)

Xul Solar. Un músico visual. La música en su vida y obra

Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 148 pp.

Reseñado por María José Navia

Georgetown University

Ya se nos adelanta en el prólogo: Xul Solar es “una personalidad que ha dejado muy pocas pistas sobre su manera de ver el mundo” (13). El artista argentino de pinturas de colores brillantes, cuerpos e instrumentos, quien diseñara una baraja de tarot y otros muchos artilugios, es el centro de esta monografía de Cintia Cristiá. Y, claro, las expectativas son altas. Sin embargo, ese centro de atención se muestra bastante esquivo y lo que queda al terminar sus más de ciento cuarenta páginas es una imagen bastante difuminada. Por no decir borrosa.

Se trata de una tesis doctoral llevada a formato libro. Cristiá comenta que sacó mucho de la investigación para quitarle la aridez a la obra y así volverla más cercana al lector. Como un relato de detectives, dice. El problema es que, sin ese trabajo de investigación a la mano, muchas de las afirmaciones que hace la autora sobre el artista y su obra quedan en el aire y como sin fundamento. Los capítulos están plagados de observaciones del tipo “es probable” que Solar haya leído tal o cual libro, o visto tal o cual ópera.

Probabilidades que luego se utilizan como certezas para conjurar un perfil del autor. Incluso en el prólogo ya citado se aprecian estos vicios al comentar que Cristiá “[p]or un lado, revisa la relación entre diversas teorías que Xul pudo haber conocido durante su extensa estadía europea”, para afirmar, acto seguido: “Resulta claro por lo expuesto que la música forma parte central del mundo hermético de Xul”. [las cursivas son mías] (15).

La obra se compone de cinco capítulos. En el primero, titulado “Fundamentos de una vocación artística integral”: Cristiá se pasea por la biografía de Xul Solar dando pistas acerca de su fascinación con Bach (al que él llamaba afectuosamente “Tata Bach”) y sus primeras lecturas e idas al teatro y la ópera. Cristiá llama la atención acerca del uso de metáforas musicales por parte del artista a la hora de referirse a su arte e incluso a sus experiencias musicales. Al concluir el capítulo —bastante breve, por lo demás—, Cristiá afirma: “Es evidente que en este período de indefinición entre la pintura, la música y la poesía, en esta época de amargura y frustraciones, ya

están presentes los gérmenes de su obra” (32). Esta insistencia en la fórmula “es evidente” como forma de sostener y construir una tesis es uno de los atributos más débiles del libro.

El segundo capítulo, “Ritmos, danzas y vuelos astrales: aparición de lo musical en la obra plástica”, describe las experiencias de Xul Solar en Europa. Allí, el artista se acerca a publicaciones de vanguardia y combina su pasión por la música con la meditación y otros ejercicios espirituales. Es en esta época en que el artista decide cambiar su nombre a Xul Solar como una forma de superar los límites impuestos por su nombre y su consiguiente filiación con una historia y pasado nacional. Esta superación de lo nacional y cercanía a lo musical se refleja también en su uso del neocriollo como forma de expresión, un “lenguaje pensado por el artista como lingua franca para Latinoamérica combinando elementos del portugués y del castellano con estructuras del inglés y el alemán y que incorpora algunas palabras del francés y del italiano” (42). Si bien el capítulo intenta dar una lectura de muchas de las obras de Solar, el intento cae en un error constante de homologar los pensamientos e incluso intenciones de Solar con los de Kandinsky. Es decir, en lugar de tener las reflexiones de Solar sobre el arte, se nos ofrecen las de Kandinsky sugiriendo que Solar pensaba lo mismo, sin que haya —al menos en esta versión del texto— nada que le dé soporte a esa teoría.

El tercer capítulo, “Práctica, conceptos, teoría y organología: teclados y notaciones solarianas” indaga más en profundidad en las ideas musicales de Xul Solar. La autora se pasea por los títulos de su biblioteca, anécdotas sobre él y contadas por Borges y adjunta múltiples partituras transcritas por el artista y pertenecientes a Bach. Cristiá arguye que Xul, con su estudio de partituras y demases, intentaba establecer correspondencias entre la música y la lengua. Si bien el capítulo vuelve a caer en vaguedades que podrían evitarse (como: “La mención de los futuristas y de los inventos ruidistas de Russolo refuerzan la posibilidad de que Xul haya presenciado estas experiencias en su estadía en París, Florencia, o Milán...” (65)), se agradecen los apartados dedicados al panajedrez, un juego inventado por el artista argentino y que combinaba sus intereses en la música, los colores, los símbolos, el lenguaje e incluso los ejercicios espirituales.

Del mismo modo, resultan fascinantes las descripciones y el análisis de los teclados de colores de Xul Solar, esto es, teclados que el artista intervenía con colores, uno de los cuales incluso perteneció a su mujer. Al terminar este capítulo, la reflexión de Cristiá es la siguiente: “Al incluir ventajas de orden práctico, teórico y artístico, este teclado multicolor representa tanto la culminación de sus investigaciones teóricas como la aplicación de sus principios filosóficos. En lugar de un universo monótono dominado por la polaridad negro-blanco, el artista imagina un desfile de colores, en el que cada tecla conserva su identidad, no solo en cuanto

al color sino también en la textura de la superficie y sutilmente en el tamaño” (84).

El cuarto capítulo, titulado “Diagramas melódicos”, se centra en las obras pictóricas de Xul Solar y de qué manera podrían ser leídas musicalmente. Si bien la idea es sugerente, se echa de menos contar con reproducciones de las obras analizadas. Para un capítulo sobre arte —en un libro que incluye imágenes de partituras y objetos— es raro que no se cuente con las imágenes del pintor a tratar. Al término de este capítulo, la autora señala de qué manera el uso de la música en la pintura, o bien la conjunción de ambas artes, no hace más que enfatizar la función de la música como “una forma de acceder a mundos interiores” (94).

Por último, el quinto capítulo, “De lo espiritual en la música”, comienza con la descripción de Solar como “un hombre orquesta tocando al mismo tiempo todos los instrumentos del arte y muchos otros que corresponden a la ciencia pura” (105). Dentro de las obras de este “hombre orquesta” se encuentra el diseño de un mazo de tarot, en el cual las figuras musicales ocupan un papel central.

En general, se trata de un libro con buenas intenciones, que busca en las sombras y misterios de una figura como Xul Solar una reflexión sugerente sobre la relación entre las artes. Y si bien se agradece el intento, e incluso las intuiciones, el texto acaba afirmándose demasiado en la imaginación para convertirse en un verdadero aporte. Un ejemplo de esto, ya en las conclusiones:

“¿Estudia el piano en su niñez? Esto no puede ser probado pero imaginamos que este instrumento lo acompaña durante los largos días melancólicos y las profundas noches solitarias en que medita acerca de su vocación” (115).

El lugar para la imaginación es otro.

Marcelo Cohen (2014)

Música prosaica (cuatro piezas sobre traducción)

Buenos Aires: Entropía, 85 pp.

Reviewed by Denise Kripper
Georgetown University

"I'm a translator. A professional one" (11)¹ opens Marcelo Cohen's latest book, *Música prosaica (cuatro piezas sobre traducción)*, a collection of four essays recounting his personal experience with translation and exile. One of Argentina's most notable writers, Cohen's list of translations includes the outstanding names Christopher Marlowe, Jane Austen, T.S. Eliot, Philip Larkin, Scott Fitzgerald, William Burroughs, Machado de Assis, and Clarice Lispector, among many others. Far from a translation manual or theory book, *Música prosaica* proves to be an intimate and personal book about a translator's shortcomings and successes, his eccentricities and occupational hazards. Heavily autobiographical, the essays that make up this book (previously published as articles in the literary magazines *Otra Parte*, *Vasos comunicantes*, and *Dossier*) are also interwoven with music, another of his passions in addition to writing.

In his first essay, which gives the title to the collection, Cohen dwells on the concept of translation as performance, and of the

translator as a musician, rendering a music score. For him, translating is a need with physicality, his fingers start to tingle if he doesn't translate for a while; "my fingers want to play" (11)². Being able to translate means being able to listen to literature's music, to the rhythmic possibilities of its narration, capturing its tune, but also reproducing its dissonance.

In the second essay, "New battles over the ownership/propriety of language,"³ Cohen goes back to his origins as a translator, which coincides with his time in Spain, where he lived in exile for twenty years. There, he also developed as quite a prolific writer, publishing over a dozen books. In this essay, through his personal experience as writer and translator, he raises fundamental questions such as, who owns language or what is proper Spanish. The matter of language's musicality reappears, as Cohen is caught in the conflict of Spanish varieties. "I was a foreigner in a mother tongue that was

1 "Soy traductor. Profesional"

2 "los dedos quieren tocar"

3 "Nuevas batallas por la propiedad de la lengua"

not my mother tongue" (35)⁴, says Cohen echoing Derrida's "I have only one language and it is not my own." But Cohen soon discovered that the difference between Argentine and Peninsular Spanish is not a lexical one (saying "calabacín" or "zapallito" for zucchini) but rather lays in "the beat of the interrogative (...) in the diction, intonation and prosody" (38)⁵. That is to say, in the music. Submerged in a double exile, a territorial and a linguistic one, Cohen quickly developed a "dialectical schizophrenia," and his translations thus acquired a unique sound, that of "an incognito Argentineness, a distinguished hybridity" (45)⁶. He would smuggle a strange and foreign-sounding word here and there, practicing a linguistic insurgency and performing polyrhythmically.

In the next essay "Two or more ghosts,"⁷ it is translation that once again triggers the reflection. While translating "Easter Morning" a poem by A.R. Ammons, Cohen ponders about the roads not taken: who would he have become had he stayed in Spain, and who would he have become had he never left Buenos Aires. The fact remains though that his rather impertinent translation method followed him back home to Argentina, a country as linguistically unwelcoming as Spain can be, and where some of his adopted peninsular slip-ups could be considered a trait of vanity or high treason (64). But

Cohen is sure his translations sound in Argentina just as strange as they sounded in Spain. "I do it on purpose, of course" (48)⁸, he brags.

In the fourth and last essay, "Persecution"⁹, readers are given an insight into the everyday activities of his "sedentary nomadism" (73)¹⁰, an account of the trivial life of a translator. Shower, run, meditation, breakfast, newspaper, dictionaries, computer. He is translating upstairs. "What did you say?" yells his wife from downstairs. But he's talking to himself, he is constantly saying phrases out loud (78). He needs to hear how they sound, listen to the music of translation.

Música prosaica (cuatro piezas sobre traducción) is a short yet sharp book, a personal entry point to Cohen's mind, ideal for anyone interested in his writing, translation, and, of course, music.

4 "Yo era un extranjero en una lengua madre que no era mi lengua materna"

5 "la cadencia del interrogativo (...) en la dicción, la entonación y en la prosodia"

6 "una argentinidad de incógnito, una hibridez distinguida"

7 "Dos o más fantasmas"

8 "Lo hago adrede, claro"

9 "Persecución"

10 "nomadismo sedentario"

Silvina Luz Mansilla (Dir.) (2012)

Dar la nota: el rol de la prensa en la historia musical argentina

Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 249 pp.

Reviewed by Candela Marini

Duke University

The cultural market in Argentina is an area that is still very much unstudied. Within it, the production and circulation of magazines related to the arts is probably one of the most shockingly unattended developments; a whole cultural world that demands further exploration. The kind of content these publications presented, their local and international circulation, the dialogue and exchange with regional and foreign magazines, the circles of readers and participants, the changing patterns of style and speech, the coupling of text and image, or the changes in interests and discourses are but a few of the questions that need more attention and reflection.

“Dar La Nota: El Rol de la Prensa en la Historia Musical Argentina” is thus an important effort to change this situation. The book is a compilation of six articles that study different publications predominantly interested in music, with an introduction by Leandro Donozo reflecting on the importance of music magazines. This thread puts together studies that start in the 19th century—with a set of newspapers under Rosas’ regime—

and finish in mid-20th century with a reading of *La Mujer: Revista Argentina para el Hogar* (1935-1943). The essays are ordered chronologically, according to the period each publication covers; their approaches, however, wander through different perspectives and objectives, making the compilation’s interests a little erratic and scattered. Some focus, for instance, on the strategies and debates regarding the education of musical taste of the audiences. Such is the case of Vera Wolkowicz’s work on the reception of Italian opera in Buenos Aires as seen through the lenses of two newspapers at the end of the rosista period, when aesthetical concerns go hand in hand with political interests (“La recepción de la ópera italiana en Buenos Aires a fines del período rosista: una polémica entre el *Diario de la Tarde* *Diario de la Tarde* y el *Diario de Avisos*. 1848-1851”). Similarly, José Ignacio Weber studies the journalistic debates at the end of the 19th century regarding the audiences’ supposedly wrong appreciation of opera and the attempts to modernize and educate the taste by the introduction and appraisal

of symphonic music (“¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño. 1891-1895”). The essays by Romina Dezillio (“El ojo en la cerradura: Mujeres, música y feminismos en La Mujer Álbum-Revista. 1899-1902) and Silvia Lobato (“El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de La Mujer: Revista argentina para el hogar. 1935-1943) offer another perspective—that of women’s participation in the music sphere and their assigned and contested places within it. Dezillio focuses on *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902), a magazine directed to, as its title promises, women, but problematically directed mainly by male writers and editors. Dezillio follows the changing discourses corresponding to the development of feminist thinking, and the failed attempts to incorporate a more radical agenda (with the brief participation on the editorial team of María Bahamonde). Lobato studies a similar kind of publication called *La Mujer: Revista para el Hogar* (1935-1943). In her text, the author points to the shifts in the representation of women—both textually and visually—and the ways the magazine attempted to include its readers, their tastes, and interests in its project.

Dar la Nota is the result of a working group directed by Silvina Luz Mansilla, the volume’s editor. Given this collaborative background, they share a quite consistent theoretical framework—that belonging to the field of cultural studies. Raymond Williams is thus unsurprisingly present in a number of the contributions, together

with the Latin American take on cultural studies represented in the work of Beatriz Sarlo and Jesús Martín-Barbero. However, the volume seems not totally at ease with making theoretical or critical readings out of these magazines. The archival work (the gathering and surveying of these publications’ contents) tends to be kept apart from the interpretative dimension, and the reflections that could be learned from this material. This may explain why there is sometimes the feeling that theoretical references are used as a tool applied when most convenient, instead of consistently dialoguing with their assumptions and implications. Juan Bühler’s essay, for instance, brings back to light the efforts by the Italian community to keep Italian music alive in a Buenos Aires, which by the end of the 1920s had a much more disputed arena of cultural models and trends (“Una sinfonia de desagradables sensaciones auditivas. La revista *Disonancias y su defensa de la música italiana en Buenos Aires. 1927-1932*”). Through the analysis of a magazine called *Disonancias* Bühler shows the different claims and strategies that the group of critics here gathered and used to attack musicians, institutions, and other publications that did not follow the apparently obstinate belief that Italian music had been and was simply the best. Although Bühler explains that this group of critics was part of the Italian-Argentinian community and that they showed a clear preference for all of the institutions, companies, and artists somehow related to Italy, the nationalistic impulse is not really taken into account. The author

instead prefers to explain their efforts as part of what Williams defines as residual elements—a concept that is rapidly explained in a footnote and precipitously used to explain all the different forces and interests at work.

The reading of these magazines thus proves, sometimes, to be a difficult task. The researchers did an intense work of gathering and surveying the enormous corpus of music magazines. Each essay carefully details the numbers they could consult, what time frame they belong to, the frequency they were issued, and many other details regarding the materiality and circulation of these publications. There is then a clear intention of putting the archival work forward. This is also reinforced by the inclusion of a considerable amount of images of magazine covers, cartoons, and ads. The difficulty arises when interpreting the facts, characteristics and tendencies they observe. Consequently, the essays offer a number of important and interesting issues, but are usually timid in their interpretation. This can be observed in the structure of the essays themselves, most of them divided into a number of subsections that highlight the recurrent themes and interests in the magazines analyzed, jumping from one point to another, with a usual small conclusion.

While this reviewer would have preferred a bit more interpretive emphasis, overall this is a highly informative study of a much neglected aspect of Latin American cultural studies, that of the cultural market and the influence of specialized publications in the cultural sphere. In

spite of its shortcomings, *Dar la Nota* is an important endeavor to a disregarded universe of cultural projects, strategies, and debates. Given the wide time frame it covers, its archival work can be of interest to scholars of different specializations. Each essay opens a window to the cultural world of each epoch, and in this sense it is not exclusively directed to scholars of the music world. It remains however a book that, faithful to the mission of its publisher—Gourmet Musical Ediciones—shows the need to further develop the exploration of the music world in Latin America.

Frederick Luis Aldama (Ed.) (2013)

Latinos and Narrative Media. Participation and Portrayal

New York: Palgrave Macmillan, 301 pp.

Reseñado por Andrés Torres

Universität der Künste Berlin

El libro *Latinos and Narrative Media. Participation and Portrayal* editado por Frederick Luis Aldama se conforma de quince artículos que reflexionan sobre la participación de los latinoamericanos en los medios y la industria del entretenimiento en Estados Unidos. Los quince artículos se dividen en tres partes generales: (a) "Géneros de frontera ... Zonas fronterizas"¹; (b) "Transmedial ... Cruces transraciales"²; (c) "Asuntos de forma, mente y audiencia"³. Aldama es director de Estudios Latino/as y del Espacio de Estudios para el Enriquecimiento y la Investigación del Latina/o y Latinoamérica (L.A.S.E.R por sus siglas en inglés), y cuenta ya con varios trabajos en el área de artes y humanidades.

Los ensayos de la primera parte exploran la formación de un retrato latinoamericano a partir de la relación con la frontera, en particular la frontera entre México y los Estados Unidos. La imagen de dichos retratos proviene principalmente de

medios como el cine, la televisión, los dibujos animados, el comic, el documental, Internet y los tatuajes. Aquí los autores indagan géneros y formatos que pasan por el western, el cine de horror, el cine de ciencia ficción, la telenovela y el reality-show donde se realzan los efectos de las políticas migratorias y se contempla la innovación de expresiones postmodernas de latinidad.

Por ejemplo, el ensayo de Camilla Fojas "Medios de frontera y nuevos espacios de latinidad"⁴ se enfoca en cómo la violencia generada por la migración de mexicanos y otros latinoamericanos al territorio de Estados Unidos influye en el discurso de los medios audiovisuales y sus estrategias de producción. La autora analiza y compara material audiovisual que se refiere al fenómeno fronterizo y examina los significados de la latinidad dentro de ese espacio. Observa así las posibles reflexiones que pueden suscitar en la audiencia películas como *No Country for Old Men*, *The Three Burials of Melquiades Estrada*, *Sin Nombre* y

1 "Border Genres ... Borderlands"

2 "Transmedial ... Transracial Crossings"

3 "Matters of Form, Mind, and Audience"

4 "Border Media and New Spaces of Latinidad"

Machete, entre otras. Por otro lado, plantea al cine de Robert Rodríguez como una "mexicanización de lo anglo" (44), una solución que disuelve la tensión de una frontera ideológica siempre desigual.

La segunda parte analiza el tema de la etnicidad estructurada en la industria del entretenimiento. Se determinan características fenotípicas y funcionalidades lingüísticas, sobre todo en producciones de ciencia ficción, que ayudan a agrupar y dividir grupos étnicos en jerarquías para reforzar modelos raciales de exclusión donde lo latino es inferior a lo blanco. La sección es inaugurada por el ensayo "Vigilando la frontera blatina"⁵. Su autor, Adilifu Nama, explora los límites de la representación de lo negro y lo latino dentro de la industria de los medios. Nama descubre en la fusión Blatino (Negro y Latino) una forma de desentrañar luchas intrínsecas sobre raza y etnicidad que se extienden a lo largo de expresiones propias de la cultura pop norteamericana. Un nuevo Hombre Araña (Miles Morales) mitad afro y mitad puertorriqueño, un grupo de superhéroes (The Santerians) procedentes de sincretismos religiosos entre lo africano y lo latino, un Mauricio "Moo" Barrino quien supera en multiculturalismo y fuerzas sobrenaturales al anglo agente 007, son algunos ejemplos del tejido transracial de la unidad Negro-Latino que se evidencian en la industria de los comics y que a pesar de ser un efecto de la estrategia industrial para capturar audiencia, son al mismo tiempo representantes de identidades que

participan del mismo estatus, antes sólo reservado para los superhéroes blancos.

La tercera sección del libro trata sobre el proceso de percepción del público frente a las películas, comics y videojuegos creados por latinoamericanos. Se subraya la incursión de los creadores latinoamericanos en géneros como la ciencia ficción y el horror donde se trascienden las narraciones convencionales que enmarcan la figura negativa del latino en Hollywood. La cultura chicana encuentra formas independientes de expresión y se lanzan al mercado juegos de video donde los personajes principales pueden ser inmigrantes indocumentados.

Así, "En cuerpo y mente: latinos en videojuegos"⁶ de Aldana reflexiona sobre la participación y representación de los latinos en el campo de los videojuegos. Allí analiza las complejidades de procesos cognitivos y emocionales en la producción y el uso de los videojuegos. El texto incluye también un menú de títulos que presentan imágenes negativas del latino como criminal o figuras hipersexualizadas. Aunque existen también algunas novedosas producciones latinas que ofrecen otro acercamiento. Para Aldana, un caso especial es el del juego Papo y Yo que ofrece una narrativa distinta a los anteriores donde el propósito no es sólo acumular puntos ganadores sino establecer una relación afectiva con el contexto del personaje principal. Aldana nos hace reflexionar que a pesar

5 "Staking Out A Blatino Borderlands"

6 "Getting Your Mind/Body On: Latinos in Video Games"

de ser el grupo étnico que emplea más los videojuegos, los latinos tienen una baja representación en una industria que obstinadamente los invisibiliza y los subordina a categorías inferiores.

Este trabajo genera reflexiones acerca de la identidad latinoamericana en la industria de los medios. Destaca la participación de esta identidad en el cine, el comic, los dibujos animados, el blog y los videojuegos donde, más allá de los estereotipos negativos, hay ejemplos que consiguen definir una nueva imagen que los trasciende y opera como un nuevo modelo de producción de medios.

Sin embargo no existe ningún artículo que se ocupe del problema sonoro como tema principal. La aproximación más cercana es la observación de Randy Oliveros en su ensayo "Medios latinos en la era digital"⁷. El autor menciona la importancia de los programas de radio en Internet realizados por latinoamericanos en EE.UU. En dichos podcasts se abre un espacio para la radio independiente que puede generar grandes audiencias (como las que generan las emisoras comerciales establecidas en el FM). El papel de la radio se ve no solo como un elemento más del conjunto de expresiones de latinos en Internet sino como un fenómeno capaz de producir cambios culturales y pensamientos políticos que utiliza el sonido como medio principal.

Otra perspectiva que el libro ignora es la participación de los latinos en la industria

musical que se antepone a los esquemas de la música pop de EE.UU. Este campo desconocido revela la fusión de ritmos latinoamericanos con géneros como el minimalismo, la música experimental, el avant-rock, el dub, el reggae, el ambient music, el hip hop y el techno entre otros. Siendo la música un componente importante del estereotipo latino en los medios, esta ausencia llama la atención.

Más allá de esto, este libro es un aporte para entender la representación de los latinoamericanos en el debate de los medios audiovisuales y provee referencias útiles sobre películas, programas de televisión, novelas gráficas, sitios de Internet y video juegos que sirven para conformar un corpus de investigación que esclarezca la articulación de lo latino dentro de la teoría de los medios.

7 "Latino Media in a Digital Age"

Carlos Abbate (2014)

Cómo hacer el sonido de una película

Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Librería Ediciones, 119 pp.

Reseñado por Martin Ivan Mikulik
American University

Hay tareas que, por más adelantados técnicos que hayan sufrido en los últimos años, siguen teniendo el valor del legado artesanal de las que provienen. Ese es el sentimiento que se desprende de este libro, que es en sí un manual de oficio que expresa el amor por el trabajo bien hecho y el orgullo de contribuir con profesionalismo a la construcción de algo tan interdisciplinario como es la realización de un film.

Cómo hacer el sonido de una película es un libro conciso. Con solo 119 páginas incluyendo epílogo y agradecimientos nos explica lo que su título postula con obviedad. Y aunque su brevedad deje con ganas de más, algo en lo sucinto de su tamaño se manifiesta también en la obra en general. Las explicaciones y el recorrido que el libro propone son claros, a veces algo formulaicos, pero con el conocimiento y sencillez de quien sabe con seguridad de lo que está escribiendo. Carlos Abbate, autor de este libro, es un profesional con 40 años de experiencia en sonido para películas. Su larga trayectoria incluye películas como "El Aura" (2004),

"Historias mínimas" (2002), "El hijo de la novia" (2001) y "El lado oscuro del corazón" (1992). Su experiencia es el detalle que encuentro como más importante, luego de leer con qué claridad explica cada idea o procedimiento. El amor por el oficio impregna cada una de las palabras del texto y contagia de una forma poco ortodoxa a quien lo lee.

En el contexto de la Argentina actual, no es común toparse con un libro como este. Los textos de sonido para películas son generalmente de origen estadounidense o europeo. Más teniendo en cuenta los avances en el campo tecnológico en las industrias audiovisuales de los últimos años, es interesante tener un libro nuevo sobre este tema escrito y editado en Argentina. Es un aporte importante para los futuros profesionales de esta área y para la industria audiovisual en su conjunto.

El libro está ordenado de la misma forma en la que se crea un largometraje. Empieza dando un marco de consideraciones generales y palabras preliminares de lo

que significa hacer sonido y de cómo será la lectura del libro. Este es quizás el momento más íntimo de un libro que, como explica el autor, es más un manual de procedimientos, que un libro sobre los conceptos abstractos detrás del oficio. En esta parte del libro Abbate parece querer sacarse de encima esos momentos más filosóficos, dándonos su mirada personal sobre ellos. Habla de arte y de la construcción de ficción a través del sonido. Aquí se refiere también a los cambios tecnológicos y al rol del especialista en sonido dentro del grupo de personas abocadas a la realización del film.

En el segundo capítulo, el autor se refiere a la preproducción. Aquí nos explica dónde debe estar puesta la atención del técnico antes de empezar el trabajo propiamente dicho. La experiencia juega un rol fundamental en esta parte y ciertas sutilezas se nos presentan en una luz inusitada, como la atención y mirada sobre el guión y los decorados antes de empezar la producción. Con diversos ejemplos el autor nos muestra la importancia de tomarse el tiempo de abordar estas dos instancias con cuidado. Son momentos decisivos a la hora de hacer el sonido de un film y un decorado que por ejemplo hace algún ruido o es de un material que produce sonidos que distraen cuando los actores están diciendo sus textos, puede ser la diferencia entre un trabajo bien o mal hecho.

Llegamos al capítulo probablemente más importante: el referido a la filmación de la película. Y es aquí donde esta ambigüedad

que presenta el libro entre su reducido tamaño y su completitud técnica llega a su pico máximo. El autor repasa con algo de brevedad todos los posibles tópicos referidos al sonido en esta etapa. Desde el equipamiento, los distintos roles, la relación con el resto del equipo, cuestiones acústicas; todo queda plasmado con un lenguaje claro e imágenes ilustrativas que hacen la experiencia aún más agradable. Lo destacado es quizás que por sobre todos los conocimientos que se imparten en este capítulo, aquellos que se notan fueron dados al autor por la experiencia son los más valiosos. Muchos de los consejos y reflexiones se nota que son problemas con los que Carlos Abbate ha tenido que lidiar en el pasado y tiene hoy la experiencia y la humildad para compartirlos. Este aspecto se nota en el relato de uno de sus trabajos en el que tuvo que usar fardos de paja para aislar de ruidos la locación en la estaba haciendo el sonido. Acompañan a la historia una foto y un diagrama, para mayor claridad del lector. Son los procedimientos principalmente los que se destacan en esta parte del libro.

El último capítulo del libro es sobre la postproducción. Un rol oculto para muchos legos y que en realidad juega un papel fundamental en la realización del film. La información en este caso es algo más técnica. El lector menos especializado encontrará esta parte más difícil de seguir. Se habla de edición y efectos sonoros, pero también de formatos de distribución, time code y diversas cuestiones que hacen

a los entretelones del trabajo sonoro del largometraje.

Como se ha descrito, este es un manual de oficio. Una puerta abierta para echar una mirada a un trabajo a veces sutil dentro de la cadena de realización de un film. Resulta interesante para quien aún no se ha aventurado en esas tierras y quiere curiosear de qué se trata, pero también será útil para quien ya ha estudiado al respecto pero aún no cuenta con una cuantitativa experiencia sobre sus hombros.

Ana María Ochoa (2014)

Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia

Durham and London: Duke University Press, 266 pp.

Reviewed by Silvia Serrano

Duke University

Ochoa's recent book¹ title *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* does not express everything the book is about. It does investigate practices of listening during the nineteenth century in Colombia through an acoustic exploration of travel journals, novels, songbooks, literary histories, ethnographies and political writings on indigenous languages, and orthographic and philological compilations, among others. It also explores how these listening practices, their inscription in writing, and its knowledge production were crossed by unequal power relations in the post-independence period in Colombia. However, this book is much more than that. It offers a careful, detailed, and in depth analysis of nineteenth century aural perceptions that unsettles categories of thought that are at the core of dominant ideologies of our time.

Ochoa destabilizes modernity's notions of nature and culture, sound and music, and human and nonhuman "through the

examination of different modes of relating alterity and the voice" (21) in Latin America after independence, a key moment in the encounter between "the colonial and the modern," revealing also through her reflections a different relationship between the two. For example, in chapter 1, Ochoa suggests that musicology, comparative musicology, and comparative linguistics as disciplines were developed through the colonial exchange of ideas and data (12). Major ideas about "nature" and "culture" emerged and were reconsidered through nineteenth century explorations of Central and South America, and the Caribbean redefining the relationship between the human and the non-human, and nature and culture. Her work also engages the long-standing Latin American academic debate about the gaze, print culture, orality, and the lettered word "as central to the insertion of the region into the global construction of modern capitalism" (7).

In this book, Ochoa puts into dialogue the history of sound studies – which has been mainly produced in European and North American contexts – and a long

¹ Forthcoming version in Spanish with a working title: *El oído en la letra: escucha y conocimiento acústico en el siglo XIX en América Latina*.

Latin American history of studies centered in the oppositions, the tensions, and the complementarity of orality and literacy. As a contribution to the growing field of the intellectual history of listening, her work is part of the recent “auditory turn” in critical theory. This turn centers its analysis in the aural and the acoustic and explores practices of listening throughout history, the materiality and immateriality of the voice in different historical and geographical contexts, the significance of recording and sound machines, the inscription of sound before and after the emergence of digital and mechanical machines of sound reproduction, among others. Many of these works call attention to the different practices of aural inscription before the invention of recording and reproduction of sound machines.

Thus, in this work, the author undertakes a careful listening to Colombia’s nineteenth century’s archive and gives ear to the lettered men’s inscription of sound in writing. In this very act, as she states, “the aural is not the other of the lettered city but rather a formation and a force that seeps through its crevices” (5). Aurality, for Ochoa, is the exploration of how the ear was used in relation to the voice and how such relation “imbued the technology of writing with the traces and excesses of the acoustic” (7).

Following the works by Julio Ramos and Ángel Rama, Ochoa explores the constitution of “orality” as a technique and a disciplinary domain used to construct modernity and its social inequalities, and

one that it is at the base of modernity’s notions of alterity. However, Ochoa finds that the notion of orality is associated with the mouth and the production of language and overlooks the ear and the practices of listening. According to Ochoa, orality has been understood in its literacy dimensions and described as the other of writing, leaving its acoustic dimensions subsumed under other linguistic elements. On the contrary, Ochoa argues that aurality, orality, and literacy are equally and simultaneously constitutive among them and of Latin America’s social and political spheres in the nineteenth century.

In chapter 1, Ochoa examines travel diaries by Europeans and Creoles focusing on their descriptions of the “bogas” (boat rowers) of the Magdalena River. Here Ochoa examines both the interpretations that the Europeans and Creoles made of the bogas’ vocal sounds and what she speculates could have been the bogas’ own understandings of their vocalizations. Chapter 2 is dedicated to the production of knowledge about song and song collection by three very different intellectuals: José María Vergara y Vergara, Jorge Isaacs, and Candelario Obeso. By examining these scholars’ way of inscribing song in writing through “orthographic manipulation of sound” (78), Ochoa shows how each one of their works took form and constituted a very distinct political project that intersected in various ways with race, religion, and attempts to construct a nation.

In chapter 3, Ochoa studies Ezequiel Uricoechea's *Collection Linguistique Américaine* and Jorge Isaacs's *Estudio sobre las tribus indígenas del Magdalena*. The first is a critical edition of indigenous grammars collected by missionaries during the colonial period. The second is an ethnographic writing based on Isaacs's research in the Magdalena region. In this section, Ochoa gives ear to the disjuncture between hearing and writing indigenous languages, exploring the writers' frustration with the limitations of alphabetical writing to inscribe indigenous languages' sounds. Chapter 4 is dedicated to the analysis of what the author names "anthropotechnologies of the voice." Eloquence, etymology, and orthographies here emerge as the means for training the voice into propriety in order to suppress the animal nature of the human. In this section, the author delves in the constitution of alterity as based on the construction of orality and tradition as autonomous and on the creation of the binaries orality/written text, tradition/modernity.

This study will be useful for academics both in Sound Studies as well as Latin American and Caribbean Studies. For the first group, it opens up fields of investigation on the central role of Latin America and of the exchange between the colonial and the modern to the constitution of notions such as music, sound, and silence, key concepts for the aural as method. Additional studies of such role and exchange will advance current conceptions of the region's contributions to the sound studies field

and of the role of sound and the voice in the constitution of the region.

For Latin Americanists, Ochoa's questioning of Rama's lettered city to include aurality unsettles current ways of defining relationships of power and alterity in Latin America and the Caribbean. Ochoa's redefinition of these relationships yield a deeper and more layered understanding of social inequalities at the time, and any study of the region will highly benefit from taking this comprehension into account. Furthermore, Ochoa's exploration of the tensions and interactions between the written word and the aural during the nineteenth century period proposes a methodological approach that enriches archival studies in any historical period and in various fields of study.

Carmen Millán de Benavides y Alejandra Quintana Martínez (Eds.) (2012)

Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros

Bogotá: Editorial Javeriana, 368 pp.

Reseñado por Nohora Arrieta Fernandez

Georgetown University

La presentación de propuestas novedosas no sólo en sus contenidos sino también en la forma que adquieren esos contenidos requiere claridad. Carmen Millán de Benavides y Alejandra Quintana Martínez, editoras de *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*, lo saben. De allí que no sea difícil identificar uno de los principales objetivos del libro que han coordinado: proponer, desde la intersección entre música y género, nuevas perspectivas para contar la historia de las mujeres en Colombia.

Este libro musical está construido en cuatro movimientos: "Ensayos", "Al piano y al canto", "En sus propias palabra-entrevistas", y "Bailar y tocar-documentales". El título casi obvio de la primera sección podría pasar desapercibido si no es porque el primero de los textos subraya la necesidad de recordar que el término "ensayo" acoge las ideas de experiencia, prueba y error. En "La superestructura, la música y mi música", Alba Lucía Potes compone una suerte de epigrama-partitura-ensayo en el que mediante la exposición

fragmentada de algunos conceptos intenta describir su experiencia de la superestructura en el ejercicio del trabajo artístico. Las relaciones entre música y experimentación se profundizan en el ensayo de Ana Romero sobre Jaqueline Nova, compositora colombiana nacida en 1935. Primera mujer graduada en composición del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, Nova transgrede e inventa. Romero teje las relaciones entre la experiencia vital de Nova -en una biografía condensada que destaca su labor como compositora y difusora de la música contemporánea en Colombia- y el proceso de creación de sus obras. De acuerdo con Romero, Nova "manifestó abiertamente el valor de la experimentación como parte del ejercicio compositivo" (38), evidente en su famosa "Creación de la tierra" (1970), obra en la que voces indígenas y ritmos contemporáneos se combinan en una investigación sobre las posibilidades de la voz.

La música es una práctica política en el artículo de Alejandra Quintana Martínez, "¿Música para la convivencia? Inequidad

de género en la educación y práctica musical: el caso del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC)". Entendiendo la música "como medio eficaz para perpetuar relaciones de poder y estereotipos de género" (47), Quintana analiza las relaciones de género en la implementación del PNMC, programa del gobierno colombiano para promover prácticas musicales en los municipios del país. Los datos que se obtienen de la revisión estadística, las entrevistas y la interacción con participantes del programa son claros: hay instrumentos para niños e instrumentos para niñas, los señalamientos cuando se intentan transgredir estos roles son inmediatos, el rol de las mujeres como amas de casa las excluye de cargos administrativos, entre otros. El artículo, sin embargo, trasciende el plano descriptivo e intenta convertirse en informe para la creación de una futura política pública. Así, "tomando como base los componentes del PNMC", propone una guía para "implementar [en éste] un enfoque de género" transversal.

Los artículos del segundo movimiento, "Al piano y al canto", suponen un desplazamiento de la experiencia autorial -ejercicio creativo o político- hacia la revisión histórica del papel de las mujeres en la música colombiana durante el siglo XIX y principios del XX: sin los gestos desconocidos que posibilitaron el paso de la práctica privada de las señoritas de clase alta -intérpretes ocasionales del piano para el entretenimiento de los invitados de sus maridos- a esferas más públicas, no habría aparecido una Jaqueline Nova.

La perspectiva metodológica también cambia, y aquí se fundamenta en la revisión de archivos, en los malabares para la reconstrucción de una historia difusa, y, más que en las experiencias estéticas o políticas, en la comprensión de la sociedad e instituciones que constreñían a las mujeres impidiéndoles el desarrollo de cualquier aspiración musical. Como en los textos del primer movimiento, es evidente el propósito de descentrar las prácticas culturales. En un país como Colombia, caracterizado por un centralismo ubicuo, no es poca cosa que una investigación sobre música, además de ocuparse de las capitales andinas, se aventure en lo rural, en regiones con frecuencia olvidadas por la curiosidad académica, como en el artículo "Tradición y presencia femenina en la construcción musical de la región: mujeres en la música del Tolima", de Humberto Galindo. El texto de María Cristina Fula Lizcano, "Repertorio y archivo: el tránsito de las mujeres bogotanas del espacio privado al público a través de la música en el siglo XIX", va más allá de las fuentes "canónicas" de la investigación de archivo y se propone trabajar con "informes" marginales, como los folletos de programación de los conciertos organizados por asociaciones de señoras de clase alta. Esas hojillas que nadie lee iluminan la labor de las mujeres como gestoras culturales, a la vez que describen el amplio espectro de músicas nacionales e internacionales que se interpretaban en los salones y teatros del XIX.

A lo largo del siglo XX, las mujeres abandonaron el salón familiar del piano

y pasaron a las tarimas. En el tercer movimiento, en el intercambio gratuito de la entrevista se dibujan los rostros de algunas protagonistas de la música colombiana. Con una prosa pausada, Leonardo Gómez escribe una elegía para Etelvina Maldonado, y, recordando las historias que le escuchó, recrea la vida de la reina del bullerengue. El texto es fiel a su espíritu integrador: junto al folclor de Etelvina, aparecen mujeres con carreras artísticas en las que confluyen diversas expresiones musicales (Claudia Gómez), o compositoras con líneas más “académicas” (Alba Lucía Potes y Alba Fernanda Triana).

Mujeres en la música... es el segundo volumen de la colección Culturas musicales en Colombia, publicada por la editorial de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá). La diversidad de espacios y perspectivas que caracteriza el trabajo académico de Carmen Millán de Benavides y Alejandra Quintana (investigadoras del Instituto PENSAR) se despliega en el carácter abarcador del libro y la pluralidad de las discusiones: desde la pregunta por la mujer como artista y creadora hasta el interrogante de cómo hacer una política musical con enfoque de género en Colombia. El lector al que apunta el libro es también diverso: el estudiante interesado por una olvidada Jacqueline Nova, el estadista preocupado por implementar políticas incluyentes, el investigador en estudios de género o el historiador musical. Sin embargo, este carácter plural del libro, abarcador, no deja de ser peligroso: algunas de las propuestas se convierten en repeticiones monótonas,

circunloquios sobre un mismo tema, que uno tiene la sensación de haber oído en otra parte; en otras se echa en falta más profundidad investigativa. Uno diría que dichas falencias se disculpan si se asume *Mujeres en la música...* como una suerte de abre bocas, una invitación que provee herramientas para seguir contando la historia de la música colombiana a través de sus mujeres, o como una intuición: la música es una experiencia, la prueba y el error son inevitables en el movimiento infinito hacia nuevos ejercicios investigativos y creadores.

Fernando Palacios Mateos (2013)

El andarele en la música tradicional afroesmeraldeña

Quito: Ediciones Abya-Yala, 189 pp.

Resenhado por Raquel Dias Teixeira

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

Na introdução de sua obra, Fernando Palacios relata que a composição ou “peça musical” andarele foi uma das primeiras manifestações musicais com a qual teve contato ao chegar no Equador. Teria sido a atração por sua sonoridade o que o impulsionou a investigar o andarele. O texto que se segue parece realmente atravessar o caminho pelo qual o pesquisador deve haver percorrido no processo de “descoberta” e análise do seu objeto de reflexão.

A obra toma como modelo paradigmático tal peça musical e festiva, componente da tradição afro da população localizada na província de Esmeraldas, norte do Equador. Contudo, não tem como escopo o estudo detalhado de seus elementos musicais, senão seu contexto social e histórico. Outro propósito do autor é acessar aspectos cosmológicos e cerimoniais do andarele. Como metodologia para tal fim, o pesquisador realizou trabalho de campo junto aos músicos ligados à música afro-esmeraldenha. Se por um lado a tese se aproxima dos estudos de folclore pela fundamental preocupação

de se entender o fenômeno da tradição oral - transmitida através de gerações, de caráter anônimo, coletivo e dinâmico - por outro viés, se alinha à experiência da antropologia simbólica ao examinar, no plano descritivo e analítico, o contexto simbólico que envolve a música afro no Equador (Béhague 1982).

O livro se estrutura em três capítulos. O primeiro realiza uma breve apresentação da província de Esmeraldas, relacionando aspectos históricos, econômicos e sociais. Todavia, o conteúdo se centra na origem e desenvolvimento da população afro-esmeraldenha, que atualmente conforma 23% dos habitantes locais. Parece haver uma preocupação crucial em demonstrar tanto a múltipla procedência das etnias escravizadas trazidas ao Equador, quanto em ressaltar que diferentes grupos culturais já habitavam a região, quando da chegada dos africanos. De maneira transversal, o conceito de transculturação já é então abordado. Por fim, alguns personagens lendários e mitológicos, e a poesia popular afrodescendente são brevemente debatidos.

O segundo capítulo oferece um panorama geral da música tradicional afro-esmeraldenha. Sobretudo, o autor elenca e define alguns fundamentos-chaves como ritmo, carácter social, papéis de gênero, improvisação, dança e religiosidade, que considera emblemáticos da cultura afro no país. O que se destaca é a forte ênfase simbólica atribuída aos instrumentos de percussão -seu papel comunitário e de improviso. Posteriormente, o autor aponta algumas características rítmicas e melódicas, além de realizar uma descrição das formas, origens e modos de execução dos instrumentos de percussão utilizados. Por fim, Fernando Palacios procura refletir sobre a dimensão cosmológica, no que diz respeito às ligações estabelecidas entre a música e certas cerimônias rituais e religiosas.

O terceiro capítulo é dedicado ao andarele e suas características constitutivas. Nesta parte são descritos alguns dos seus atributos, como os instrumentos de percussão e as variações rítmicas, melódicas e harmônicas. Além do ensaio sobre acordes e escalas fundamentais, ainda são abordadas a coreografia, o vestuário e alguns dos temas recorrentes nas letras do andarele. O que se pretende é apresentar alguns “modelos” para apreciação, apesar do fato de que tais elementos sejam variantes em função do intérprete, da orquestra ou do grupo musical que executa o andarele. É nesta parte final do trabalho (que aliás é a mais aprofundada), onde fica evidente a contribuição da pesquisa e material de campo na construção teórica do texto.

O DVD que acompanha o livro contém um bom material ilustrativo e de registro, com a disponibilização de mapas e fotografias de instrumentos musicais, diversas letras, partituras, músicas e vídeos, referentes ao andarele e a outros ritmos afro-esmeraldenhos.

É vasto o acervo de registros fonográficos da música indígena e afro na América Latina, resultante principalmente dos estudos folclóricos. Entretanto, as pesquisas de etnomusicologia sobre o tema desde a consolidação desta disciplina não são abundantes (Chamorro 2015). As monografias acerca da música tradicional afro-esmeraldenha são também escassas, segundo o próprio autor. A argumentação formulada por Fernando Mateos dialoga com os estudos pioneiros da etnomusicologia latino-americana, que se fundamentavam nos arquétipos do “tambor” como elemento simbólico da caracterização material do africano na América, e da polirritmia (emprego simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas), enquanto sua caracterização musical (Chamorro 2015).

A pouca problematização das categorias nativas, ou mesmo do conceito de “cultura afro-esmeralda”, utilizado por vezes reiteradamente, pesa desfavoravelmente à discussão realizada. Afinal, o que definiria este conceito? Quais são as disputas e fronteiras do que se entende por “cultura afro” no Equador? A perspectiva do autor evidencia a adoção do conceito de transculturação cunhado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz.

Ou seja, a ideia de que a cultura afro-esmeraldenha seria resultado do trânsito entre elementos das culturas africanas, espanholas e americanas. O problema é que a ênfase nesta espécie de síntese cultural harmônica mascara e encobre as relações de conflito e dominação existentes (Oliveira 2003).

Por fim, o trabalho que se destina ao público acadêmico da etnomusicologia e antropologia contribui para a bibliografia da área com uma discussão qualificada sobre a música afro-esmeraldenha.

Bibliografia

Behague, Gérard (1982): "Ecuadorian, Peruvian and Brazilian Ethnomusicology", in: "A General View en Latin American Music Review", Austin: UTexas Press, Vol 3(1), pp.17-35.

Chamorro, Jorge (2015): "Contribuciones teóricas y metodológicas de la etnomusicología latinoamericana", online: http://www.cenart.gob.mx/centros/cenidim/archivos/contribuciones_teoricas.pdf (Visitado 01.03.2015)

Mateos, Fernando Palacios (2013): "El andarele en la música tradicional afroesmeraldeña", Quito, Ecuador: Ediciones AbyaYala.

Oliveira, Emerson Divino Ribeiro (2003): "Transculturação: Fernando Ortiz, O negro e a identidade nacional cubana 1906-1940", Goiás: Universidade Federal de Goiás.

Cláudia Neiva de Matos, Fernanda Teixeira de Medeiros
y Leonardo Davino de Oliveira (Eds.) (2014)

Palavra cantada: estudos transdisciplinares

Río de Janeiro: EdUERJ, 376 pp.

Reviewed by Victoria Saramago Padua
University of Chicago

The series of events and publications to which “Sung Word: Transdisciplinary Studies”¹ belongs represents a major collective effort to reflect upon the numerous musical modalities to be found in Brazil. Held in Rio de Janeiro in 2000, 2006, and 2011, the “Meetings on Sung Word Studies”² brought together experts from a number of areas and themes around — but not limited to — the history and theory of sung music in Brazil.

The proceedings of each congress were published as books in the following years. However, contrary to the congresses, which kept a clear relation of continuity, the books are not numbered and remain bibliographically independent from each other. They share, however, highly similar cover designs and variations on the same title: “Towards the Sung Word: Poetry, Music, and Voice”³ (2000), “Sung Word: Essays on Poetry, Music, and Voice”⁴ (2008),

and finally “Sung Word: Transdisciplinary Studies”⁵ (2014). They also have the same editors: Cláudia Neiva de Matos, Fernanda Teixeira de Medeiros, and Elizabeth Travassos, who was replaced by Leonardo Davino de Oliveira for the preparation of the last publication. With the advantages and drawbacks it entails, the present work must be thus understood within this particular book series that is not formed by volumes, whose authors may or may not be present across different books, and whose somewhat organic expansion is counterbalanced by an almost systematic diversity that makes it resemble a guide or companion.

As the editors state in their introduction, they sought — and successfully achieved — to bring together some of the most well known names in Brazilian music scholarship, foreign influential names, and younger promising scholars. Anthony Seeger opens the collection by provocatively proposing a comparative and transdisciplinary study of the Amerindian song across the Americas.

1 “Palavra cantada: estudos transdisciplinares”

2 “Encontros de Estudos da Palavra Cantada”

3 “Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz”

4 “Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz”

5 “Palavra cantada: estudos transdisciplinares”

Other articles by ethnomusicologists are present throughout the volume, albeit with more specific objectives. Elizabeth Travassos, for example, compares two genres of slave origin that had different developments in two geographical areas of Brazil's eastern regions: on the one hand, the excessive character of rhyme and word play in the *coco de embolada*; on the other, the magical powers of deep metaphorical chains in the *jongo*. Two similar yet independent Northeastern genres are also compared by João Miguel Manzollilo Sautchuk: the *cordel's* previously composed verses, and the *repente's* improvisations.

Side by side with works on different parts of Brazil are the ones more focused on the so-called Rio de Janeiro-São Paulo axis. These usually approach the Brazilian genres most widely known internationally: Samba, Bossa Nova, and MPB (Brazilian Popular Music). They include close readings, such as the detailed account by Carlos Sandroni of the variants a *lundu* interpreted by Eduardo das Neves has had. Many are based on a historical perspective: while some entangle episodes related to music into a broader social history, others focus on historical accounts of musical reception and aesthetic or compositional patterns. Among the former is Liv Sovik's analysis of how the samba school *Salgueiro* shed new lights onto the 18th-century historic figure of Chica da Silva. Another example is José Miguel Wisnik's exposition of how Caetano Veloso's reading of the Portuguese poet Fernando Pessoa reveals deeper intellectual exchanges between

Portugal and Brazil during their turbulent dictatorships. The second trend includes, among others, David Treece examining problems in English translation of classic bossa nova songs, or Luiz Tatit's analysis of patterns in the composition of lyrics and melody in 20th-century Brazil.

The volume also includes articles on an array of periods, such as Walter Garcia's intriguing yet not fully compared juxtaposition of João Gilberto and the rappers of *Racionais MC's*; or a study of the colonial composer Lobo de Mesquita by Julio Cesar Moretzsohn Rocha, based on his careful doctoral research; or more theoretical approaches, such as Leonardo Davino de Oliveira's passionate conceptualization of the role performed by the "neo-mermaids"⁶; or even an overview of the French *chanson*, by Stéphane Hirschi --not to mention many other articles that would certainly deserve to integrate this brief survey.

Unsurprisingly, the broad thematic and disciplinary scope of *Palavra cantada* poses both advantages and challenges to the editors Matos, Medeiros, and Oliveira. The several periods, contexts, and perspectives covered by the book trace a powerful panorama of sung music in Brazil and constitute an evidence of the flourishing scholarship on the relations between word and song in the country. In this sense, the editors skillfully manage to almost completely avoid overlaps between the approaches. It is a noticeable effort, considering that even genres as

6 "neossereias"

paradigmatically present as samba or *bossa nova* are analyzed through different points of view and theoretical backgrounds.

On the other hand, clear challenges faced by the editors emerge from the problems of setting a delimiting criteria and a unified conceptual framework for the volume. In spite of being heavily focused on Brazil or on comparative studies with a strong Brazilian component, the present anthology is not defined by its editors as a collection on Brazilian music, which is proven by the inclusion of Hirschi's article. The anthology would become more consistent by either limiting its scope to Brazilian studies, or presenting it as a collection on world music and, consequently, incorporating articles on other languages and geographical areas.

The need of establishing a more complete definition of the collection's foundation concept — i.e. "sung word"⁷ — remains another problematic aspect. The authors define it as "any communicative or artistic fact in which poetry meets music and vocal performance" (11, my translation), and develop this idea in two paragraphs. Especially because the range of topics is so wide and the methodological premises are so diverse, a longer introduction that accurately explained what is meant by "sung word" would be an extremely valuable tool to navigate the many theoretical modulations and potential dialogues to be found from article to article. While some of the articles in the first books of the series tackle this problem,

such as the ones by Angela Lühning, Ruth Finnegan and Cláudia Neiva de Matos (in the second volume), a definition by the editors that could work as a parameter for the whole book and set the foundations of the project would be helpful or even needed.

Nevertheless, *Palavra cantada: estudos transdisciplinares* brings a powerful contribution to the study of sung word in Brazil. Scholars working on related fields will certainly benefit from this interdisciplinary effort, while students and the general public will have in their hands a comprehensive introduction to the social, aesthetic, and historical aspects of the many genres comprised by the broader category of the Brazilian song.

7 "palavra cantada"

Vania Markarian (2012)

El 68 uruguayo: el movimiento estudiantil entre molotovs y música beat

Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 168 pp.

Reviewed by Ana María Alarcón

New University of Lisbon

Vania Markarian's book analyzes the emergence of youth as a differentiated political force in Uruguay in the late 1960s. Focusing on young people's role within left-wing political spheres, the author brilliantly captures the essence of debates about being a revolutionary, the use of violence as a revolutionary method, and the value of words versus actions in the struggle to achieve socio-political change. Markarian presents 1968 as a breaking moment for Uruguayan politics, highlighting the outburst of violence within student protests as a consequence of the increasingly repressive measures enforced by president Jorge Pacheco with the support of the United States. Concentrating on the student movement of Montevideo 1968, the author skillfully threads his way through the complex and changing fabric of left-wing youth militancy. Based on historical analysis, the book presents this fabric as an entangled point of convergence of different, and sometimes conflicting elements, including globally circulating forms of cultural rebellion, globally circulating ideas on the meaning of "being young" and "behaving

as a young person," heroic views of political militancy, and young people's experience in the protests of 68.

Uruguayan historian Vania Markarian holds degrees from Columbia University (Ph.D.) and from the Universidad de la República (B.A.), in Montevideo, the institution where she currently works. Markarian has an extensive list of publications on Latin American contemporary history dealing with issues like Latin American human rights and left-wing political militancy, U.S. foreign policy in the region, and Uruguay's political exiles. Her book *El 68 Uruguayo* is grounded in periodical publications, university council minutes, documents from the recently accessible archive of the National Directorate of Information and Intelligence of Uruguay (DNII) and, to a lesser extent, in interviews and young militants' artistic and literary works. The title of the book should not be read as a literal indication of its content. Although beat music occupies a prominent place in this title, it is not explored in depth as a separate issue but as part of an overall group of circulating youth cultural forms.

Discussions on music are indeed present in Markarian's narrative yet they are infrequent. Beat music, for instance, is only mentioned on a few occasions throughout the text. However, if read figuratively, this title points to Markarian's argument for the role of music and other emergent youth cultural practices as young people's points of entry into political militancy, and as means for the construction of new spaces of power by and for the youth.

The book is divided into three chapters, an introduction, and a conclusion. The introduction includes an overview of the years preceding, and the issues leading up to the student protests of Montevideo 68. Starting in the late 50s, the author shows the relationship among Uruguay's increasing socio-economic crisis, the inability of the government to respond, and the youth's lost of trust in both existing political institutions and mechanisms as means of resolution. The reader is shown how debates on the revolution as the avenue of transformation start to take place within the young left, something also ignited by the Cuban Revolution, by the growing popularity of both Che Guevara's texts and heroic revolutionary figure, as well as by the increasing interference of the U.S. in Uruguayan internal issues.

Chapter 1 offers a detailed account of the six-month protests that developed in Montevideo from May 1968. Showing the emergence of these protests in the hands of secondary education students, their subsequent lead by university and high-school students, and the adhesion of

workers' unions to this process, the author delineates the relationship between the unprecedented repressive tactics applied by Pacheco's government to contain the protests, and the radicalization of students' positions on the use of violence to reach sociopolitical transformation. The chapter conveys specific modes of protesting emerging from the youth, associated with globally circulating patterns of youth behavior, with which young militants were able to transform public space into their own political stage. These include protesting late at night, protesting downtown, and staging "speedy protests"¹ that demanded a good physical condition to run off from police.

Chapter 2 covers the history of two of the main student organizations involved in the protests (CESU and FEUU). It reveals how they underwent a process of change shaped by the affluence of new members and their experiences protesting. Based on DNII documents, Markarian also examines internal discussions and disagreements within left-wing student groups on the meaning of being a revolutionary, the ways of the revolution, or the importance of students' agency in a revolutionary context. Finally, the author addresses the complex situation within the Communist Party of Uruguay (CP), given its official reformist position and the increasingly belligerent approach of its younger members, grouped as the Union of Communist Youths (CY).

1 „protestas relámpago“

In chapter 3 Markarian shows how a positive image of revolutionary endeavors was forged through music, texts, film and theater, focusing, among others, in singer songwriter Daniel Viglietti's LP Songs for the New Man. Both the visual component and the lyrics of songs in this album are analyzed under the light of their direct point of inspiration: Che Guevara's ideas on "the new man." Left-wing student Íbero Gutiérrez's texts and paintings are used, together with the underground magazine Huevos de Plata, to illustrate the confluence of conflicting elements in young militants' lives and artistic work. These elements include beat music, catholic beliefs, left-wing political struggles, the use of violence, and the importance of words and actions for the revolution. Throughout the chapter Markarian highlights the importance of the CP and the CY as points of encounter for people from very different sectors of the Uruguayan society, in spite of the CP's initial inability to recognize young people as a differentiated political force, and of their diffused views on the role of women's militancy.

This book can be read by both specialists and non-specialists alike. It is a perfect fit for social sciences and humanities courses, as well as for student organizations and organizations in the education sector. Concerning music studies, even if the text is not centered on music it does point to a number of issues that are of great interest to this field. Besides providing a general context for researchers focused on the Uruguayan 68 and the emergence of the "new left," Markarian points to the

importance of the CY for the circulation of global cultural products, including music, and to its influence on the symbolic value of certain musical practices as acts of rebellion. The book deals with aspects, which, in the future, could be looked at in a transnational context such as the translation of song lyrics by left-wing militants in underground periodical magazines, and the sometimes conflicting relationship between the guitar (in the context of protest music) and the rifle as instruments of political change. Due to its title, the book generates great interest in the sound of the Uruguayan street protests of 68, an avenue onto which it opens the door for upcoming projects.

Juan Pablo González Rodríguez (2013)

Pensar la música desde América Latina

Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 252 pp.

Reviewed by Sarah Booker

University of North Carolina, Chapel Hill

Much of current musicological scholarship is producing compelling, regionally based studies of musical trends. In his recent work *Pensar la música desde América Latina*, Juan Pablo González Rodríguez also takes a regional approach to Latin American musicology, examining twentieth-century Chilean music. The emphasis in this noteworthy work, however, is not to add to the growing corpus of Chilean music studies, but to call for a shift in the way that critics approach Latin American music. He promotes musicology but argues that when using a discipline developed in reference to European and North American music, the critic must do so with an understanding of the unique context of Latin America, a region where the tension and flow between erudite and popular culture is central to musical production.

Basing his argument on textual analysis, historical research, and involvement in the Latin American music community, González's book is a compilation of previously published and presented essays. While such a format can at times read as repetitive or disjointed, the overall

effect allows for a thorough analysis of recent criticism. The first half of the work offers an historical overview of relevant criticism, looking at the fields of musicology, academic criticism in Latin America, Postcolonialism, and popular music studies. In the second half of the book, the author offers several examples that focus on specific songs or cultural trends and that are meant to be exemplary of the approaches outlined in the first half of the book. Musicology studies should not be done from an exclusively literary or sociological perspective, but rather should have a more inclusive approach that takes into account the technical elements as well as the socio-political context, connecting linguistics, ethnography, sociology, and musicology (108).

The first four chapters—"Musicología y América Latina," "La revuelta multidisciplinar," "Escucha poscolonial," and "Los estudios en música popular"—can be considered as a cohesive unit. Scholarly work on Latin American music, the author points out, has traditionally focused on the dichotomies of the local/

regional and national/transnational and has been produced almost exclusively in Latin America. The problem he signals is that such an approach often results in the erasure of swaths of cultural productions, thus negating the heterogeneous nature of the region. Promoting the concept of Postcolonial listening, he validates the study of Latin American music as a way of understanding colonial tensions in Latin America. Maintaining his Postcolonial approach in the fourth chapter, González cleverly examines the academic focus on popular music in Latin America by considering past IASPM-AL conferences and their themes. He notes the strong presence of work on Tango, Rock, Samba, Rap, Chilean Nueva Canción, etc. and the ways in which such genres express and create national identity.

The following chapter, "De la canción-objeto a la canción-proceso," serves to connect the two parts of the book. He begins by again examining the study of music in Latin America, arguing that the majority of such studies are from either a literary or sociological perspective, but, due to a lack of an interdisciplinary approach, they are unable to take into account the performance element or the evolution of orally transmitted texts. Over the course of the chapter, González thus introduces his proposed approach to the study of music: a song should not be considered as an isolated object, he argues, but rather a highly contextualized, evolving process.

Beginning with an examination of the transnational proliferation of a single song,

the remainder of *Pensar* is an analysis of Chilean music. In "Originales múltiples," González examines the international circulation and evolution of *La marcianita*, originally composed in 1959 in Chile. His discussion highlights the tensions between Jazz and Rock and Roll as representative of generational tensions. Looking at seven renditions of the song, the author argues that while the song itself is the same, the multiple versions each have their own socio-political context, implying multiple originals. This is by far González's strongest analysis of music that appears in the book; in it he most clearly demonstrates the interdisciplinary and transnational approach that he argues for in the earlier chapters of the book. His analysis combines a socio-political context with a highly technical—but readable—analysis of the music.

González dedicates three chapters to what he calls the Chilean musical avant-garde. In the first of the three, "Tradición, modernidad y vanguardia," the author notes a significant shift in Chilean music in the 1950s and 60s in which the lines between high culture imported from Europe, popular, and national music begins to blur. He notes experimentation in form just as much in classical as in popular music, citing Nueva Canción for the way that it brings the folkloric to popular culture. Using *Los Jaivas* as his primary example in "Vanguardia primitiva," González goes on to further discuss the intersection of North American-inspired Rock and Roll, Psychedelic Rock and the indigenous roots of the country. While the

overall structure of this chapter is strong, his use of the term “primitive” to refer to indigenous influences is questionable. The author concludes his discussion of Chilean avant-garde music by looking at the ways that popular art forms, such as music or theater, became vehicles of resistance to controversial political situations in his chapter, “Contracultura de masas.” He focuses on the space between high and low culture, noting the politics of inclusion and exclusion that arise in such musical fusions.

Three additional chapters, “La mujer sube a la escena,” “Raíces y globalización,” and “Construcción sonora de la nación” compose the remainder of González’s analysis. The first addresses the role of women in Chilean music while the second examines the global network in which Chilean music is located and the subsequent implications that this has on folkloric music. Considering the international conceptualization of Chile, González concludes his book with a discussion of Chilean composers, the canon and the sonic construction of national identity through music in “Construcción sonora de la nación.” While this concluding chapter addresses questions of national identity raised throughout his study, the book lacks a clear conclusion.

This is not a book that focuses on applying theories to Latin American music, but rather a text meant to reconsider and suggest critical approaches to the study of music in Latin America. González goes on to use Chilean music as an example

of Latin American music, thus providing a model for his proposed methods. In consideration of this objective, the author is highly successful. González’s writing is approachable and exhibits a depth of knowledge, though at times his analysis can read more like an inventory of critics or artists, which leaves the reader wishing for more analytic depth amid the overview of prevailing trends. This innovative book will appeal to critics studying Latin American music as well as general Latin American scholars looking for a fresh approach to their field of study.

Coriún Aharonián (Ed.) (2013)

La música entre África y América

Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 372 pp.

Rezensiert von Ricardo Amigo

Freie Universität Berlin

Musik – und Musikschafter – stellen, angefangen von klassischen Studien (z.B. Melville Herskovits, Fernando Ortiz) bis zu neueren Arbeiten in der Perspektive der Cultural Studies (z.B. Paul Gilroy), eines der wichtigsten Objekte wissenschaftlichen Interesses in der Erforschung der afrikanischen Diasporas in den Amerikas dar. Entstanden im Rahmen einer gleichnamigen Tagung im September/Okttober 2011 am Nationalen Musikdokumentationszentrum Lauro Ayestarán (CDM) in Montevideo, versucht *La música entre África y América* in diesem Zusammenhang, verschiedene Forschungsstränge zusammenzuführen und über die klassischen Zentren der Afroamerika-Forschung – USA, Karibik und Brasilien – hinausgehend auch die Region des Río de la Plata als konstitutiven Bestandteil der afrikanischen Diaspora in den Amerikas in den Blick zu nehmen.

La música entre África y América besteht aus dreizehn Aufsätzen von Wissenschaftler/innen aus verschiedenen Ländern der Amerikas und Afrikas. Die Artikel sind in drei Sprachen verfasst (Spanisch, Englisch

und Portugiesisch) und weisen mit historischen, kulturanthropologischen, musikethnologischen und musikwissenschaftlichen Perspektiven eine Vielzahl von methodischen und theoretischen Zugängen auf. Die ersten drei Texte behandeln allgemeine Aspekte der übergeordneten Thematik. So beleuchtet der Beitrag des renommierten ghanaischen Musikethnologen Joseph H. Kwabena Nketia anhand eines Rundblicks über die eigene Laufbahn das kreative Potential des afrikanischen kulturellen Erbes. Dieses verdeutlicht er selbstbewusst am Beispiel der Neuerschaffung von musikalischen Symbolen für das kürzlich unabhängig gewordene Ghana, deren Entwicklung ihm als führenden Experten für afrikanische Musik angetragen wurde. Im Gegensatz zu diesem persönlichen Zugang bietet der Beitrag von Anthony Seeger einen Überblick über die Geschichte der Begegnung von musikalischen Traditionen in den Amerikas. Trotz der gebotenen Kürze geht der Autor dabei auf die komplexe Gemengelage von musikalischen Traditionen auf den Ursprungskontinenten ein und

verweist besonders auf die bisher wenig beachteten Austauschprozesse zwischen der indigenen Bevölkerung der Amerikas und versklavten Afrikaner/innen und ihren Nachfahren. Der einleitende Teil wird von einem geschichtswissenschaftlichen Artikel von Hermes Tovar Pinzón abgeschlossen, der mit einer Analyse von unterschiedlichen Initiativen zur Abschaffung des Sklav/innenhandels und der Freilassung (*manumisión*) von Versklavt/innen das Panorama von Machtungleichheiten und Gewalt andeutet, vor deren Hintergrund die musikalischen Prozesse zwischen Afrika und den Amerikas notwendigerweise betrachtet werden müssen.

Die restlichen zehn Beiträge sind regional weit gestreute Fallstudien, die sehr unterschiedliche theoretische Einflüsse widerspiegeln. So bleiben verschiedene der Texte der Suche nach afrikanischen Ursprüngen für musikalische Praktiken in den Amerikas – *Africanisms* (Kazadi wa Mukuna über Brasilien) oder *African residual strains* (Portia K. Maultsby über die USA) – bzw. für bestimmte Instrumente (Jesús Guanache über Kuba) verhaftet oder versuchen in einer enthistorisierten Sichtweise, musikalische Praktiken in Afrika und den Amerikas zu vergleichen, ohne gegenwärtige Dynamiken in Betracht zu ziehen (Apollinaire Anakesa über Kamerun und Französisch-Guyana). Demgegenüber sind die Beiträge mehrerer Autor/innen aus Argentinien, Brasilien und Uruguay hervorzuheben, die aktuelle Prozesse in den Blick nehmen und hierbei die neueren theoretischen Entwicklungen in

der Afroamerika-Forschung aufnehmen. Auf diese Weise betrachtet Reginaldo Gil Braga die Transnationalisierung der Batuque-Religion aus dem brasilianischen Bundesstaat Rio Grande do Sul anhand der grenzüberschreitenden Bewegungen von Trommelspieler/innen und rituellen Pat/innen als zugleich musikalischen und religiösen Akteur/innen. Norberto Pablo Cirio stellt an zwei Beispielen das lange von der nationalistischen Musikwissenschaft bewusst ignorierte Fortbestehen und die Retraditionalisierung der afroargentinischen Musik dar. Als erster von drei Artikeln zum afrouuguayischen Candombe untersucht Luis Ferreira in seiner Analyse bestimmter musikalischer Pulse im Millisekundenbereich die kognitiven, sozialen und performativen Dynamiken dieser Musik, die sich stark von den europäischen unterscheiden und die er sowohl auf einen afrikanischen Ursprung als auch auf unabhängige Entwicklungen in Afrolateinamerika zurückführt. Ebenso wie Cirio kritisiert Ferreira hier besonders die kolonialen Verhältnisse in der Wissensproduktion, die es bisher verhindert haben, adäquate Begriffe für die Analyse dieser Musiken zu entwickeln. Der darauf folgende Beitrag von Luis Jure ist der im engsten Sinne musikwissenschaftliche des Bandes. Der Autor versucht, generative Prinzipien für die musikalischen Figuren des Candombe zu definieren, ohne jedoch auf den sozialen Kontext der Praktik einzugehen. Im letzten der drei Beiträge zum Candombe analysiert Olga Picún die aktuellen Prozesse der sozialen Legitimierung und der damit verbundenen Bedeutungsänderungen

des Candombe und der mit ihm assoziierten Praktiken. Sie kritisiert hierbei die Verwendung der Vorsilbe „afro-“ zur Bezeichnung von musikalischen Traditionen wie dem Candombe, da dies kaum zur Überwindung der auf Alltagsrassismus basierenden Exklusion beitrage, wohingegen der vorwiegend afrikanische Ursprung des Candombe auch ohne eine besondere terminologische Markierung kaum geleugnet werden könne. Abgeschlossen wird der Band durch einen Artikel von Kenneth Bilby, der die Verbreitungsgeschichte der Gumbetrommel von Jamaika nach Sierra Leone und von dort in urbane Zentren Westafrikas als Beispiel einer transatlantischen „Rückkehr“ nachzeichnet. Bilby nimmt hierbei sowohl auf dialogische Theorien des transatlantischen Austausches als auch auf das Konzept der Kreolisierung Bezug, das er trotz starker Kritik für ein wichtiges Handwerkszeug zum Verständnis von kulturellen Austauschprozessen hält.

Insgesamt zeichnet *La música entre África y América* somit ein breites und aktuelles Bild unterschiedlicher Theoriestränge in der Erforschung des afrikanischen musikalischen Erbes in den Amerikas sowie in der breiteren Afroamerika-Forschung. Dementsprechend ist der Band sowohl als Einführung für Studierende als auch für Expert/innen von Interesse, die vor allem in den Beiträgen von Cirio, Ferreira, Picún und Bilby wichtige Anregungen für die Hinterfragung althergebrachter Gewissheiten über die Afrikanität von Musikkulturen in den Amerikas finden werden. Im Allgemeinen

wird der Band jedoch dem umfassenden, im Titel formulierten Anspruch nicht im vollen Umfang gerecht. Hierzu wäre eine systematische Einleitung seitens des Herausgebers wünschenswert gewesen, die das Thema und die einzelnen Beiträge kontextualisiert und ihre Relevanz expliziert hätte. Nichtsdestotrotz hält *La música entre África y América* einer Diskussion, die bisher vorwiegend durch die klassischen Zentren der Afroamerika-Forschung bestimmt wurde, neue Verortungen entgegen. Damit wird einerseits die Zentralität von Musik für das Verständnis kultureller Prozesse zwischen Afrika und den Amerikas bestätigt und andererseits die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher, translokaler Diskussionsstränge aufgezeigt, die einfache Einteilungen in (akademisches) Zentrum und Peripherie zunehmend erschweren.

César Augusto Monteiro (2011)

Música Migrante em Lisboa. Trajectos e Práticas de Músicos Cabo-Verdianos

Lisboa: Editora Mundos Sociais, 296 pp.

Reseñado por Natalia Gavazzo

Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Universidad Nacional de San Martín

En los últimos veinte años, las migraciones internacionales se han convertido en uno de los principales temas de la agenda mundial y en objeto de estudio privilegiado para disciplinas muy diversas, produciéndose así una abundante variedad de enfoques y producciones a ese respecto. Los mismos suelen centrarse en aspectos tales como los factores de expulsión/atracción, las políticas migratorias, la inserción laboral o la indocumentación, entre otros asuntos que se imponen como centrales. A raíz de esto, puede notarse una escasez de investigaciones sobre temas menos acuciantes —como el arte— y que por eso son considerados secundarios. Sin embargo, cuando leemos libros como el de Monteiro nos damos cuenta de cuánto pueden decirnos las expresiones artísticas respecto de la vida de los migrantes.

Este libro —basado en una tesis doctoral— se enfoca en la producción musical caboverdiana en el Área Metropolitana de Lisboa (AML), específicamente en el barrio de Cova da Moura donde residen gran parte de los inmigrantes de ese origen y sus descendientes. Protagonizada

por generaciones diferenciadas de caboverdianos, la comunidad musical que Monteiro analiza constituye un campo social en el que diversos agentes—músicos, compositores, intérpretes, productores e incluso público— interactúan mientras realizan actividades musicales vinculadas al país de origen y a la diáspora. El examen del funcionamiento de este campo de “música migrante” sirve para explicar los procesos de desterritorialización, descontextualización/recontextualización, hibridación transnacional, sincretismo y/o construcción de una “tercera cultura” vinculada a Cabo Verde experimentados especialmente por la así denominada “segunda generación” ya nacida en Portugal.

El libro de Monteiro se divide en nueve capítulos. En el primero el autor realiza un completo estado del arte en el que resume las propuestas conceptuales existentes para el estudio de la música como cultura, mientras que en el segundo explica el modo en que realizó su investigación combinando técnicas cuantitativas y cualitativas de recolección

de datos. Ya en el tercero se enfoca en el proceso de la migración de Cabo Verde a Portugal, centrándose en los aspectos culturales e identitarios en la constitución de la comunidad, discutiendo nociones clave —como la diáspora— desde una perspectiva transnacional. En el cuarto capítulo entra de lleno en el tema de la música caboverdiana, proponiendo un marco para su estudio y comprensión en contextos migratorios, en específico su vínculo con las identificaciones, mientras que en el quinto lo vincula al mundo musical portugués, su inserción y penetración como (sub)campo musical emergente. El sexto y séptimo capítulo se dedican a describir detalladamente la constitución y el funcionamiento del campo musical caboverdiano en el AML desde un punto de vista cualitativo y cuantitativo respectivamente. Los dos últimos capítulos constituyen el aporte más original del libro en tanto se centran, por un lado, en la relación de los descendientes con la música de Cabo Verde y, por el otro, en el lugar de la mujer dentro del campo musical, especialmente de las batucadeiras, género tradicional interpretado con mucha frecuencia en Lisboa.

Primeramente, Monteiro realiza un detallado relato histórico de la conformación del campo musical caboverdiano en el contexto migratorio, cuya figura central es el “músico” en un sentido amplio. Analiza la trayectoria de los músicos inmigrantes que viven en el AML, mediante la producción musical caboverdiana. Ahora bien, los músicos

inmigrantes comparten el campo con otros agentes que también participan de la actividad musical ya sea por motivos económicos, sociales, culturales o políticos. Y como todo campo social, el de la música de Cabo Verde en Lisboa se caracteriza por la distribución desigual de capitales al interior, lo que determina una estructura jerarquizada y en permanente transformación, en función de disputas por el poder entre los agentes que lo componen.

Asimismo, el libro muestra que la música puede funcionar como “bandera de visibilidad” para inmigrantes como los caboverdianos en Lisboa. Por un lado, porque ha sido (junto con la lengua) uno de los componentes más representativos y estructurantes de la identidad cultural caboverdiana en la diáspora. Por otro lado, muestra que ha sido a través de la música que los portugueses se acercaron a los caboverdianos. Así, la música ha funcionado como puente entre caboverdianos y entre portugueses y caboverdianos a lo largo del proceso migratorio.

Otro de los temas que se destacan en este libro es el atravesamiento generacional en la producción musical. ¿Cómo influyen las diferencias entre generaciones —padres e hijos, adultos y jóvenes/niños— no sólo en la experiencia de la migración sino además en la producción musical? Aquí Monteiro se enfoca en las relaciones entre los más jóvenes y los más viejos agentes de ese campo musical, y asimismo en las relaciones entre los padres nacidos en

Cabo Verde y sus hijos nacidos en Portugal. Estos dos sentidos de generación conviven y se explican mutuamente en su estudio permitiéndonos comprender no sólo algunas de las disputas del campo musical caboverdiano en el AML, sino sobre todo la dirección que están tomando los cambios culturales de la mano de las nuevas generaciones. Monteiro muestra que más que una transmisión intergeneracional de una cultura de origen, los hijos de caboverdianos enfrentan activamente un dilema: si se mantienen "caboverdianos" podrían enfrentarse al "ostracismo social" y continuarían, por ejemplo, "los ataques en la escuela", mientras que si se convierten en "portugueses" podrían alejarse de los sueños de sus padres de progresar sin perder la solidaridad étnica de la comunidad diaspórica y la preservación de los valores tradicionales. Esto tiene consecuencias para las relaciones intergeneracionales, tanto adentro de las familias como del campo musical migrante. Aunque no se puede simplificar la complejidad de situaciones que se dan en casos concretos, este estudio demuestra cuán desafiante es el tema no sólo para los hijos sino para quienes emprendan un análisis de las diversas estrategias de integración que los migrantes despliegan, ya que postula como central el plano cultural para comprender su absorción en la denominada sociedad receptora.

En síntesis, el libro de Monteiro, aborda diversas cuestiones que pueden ser comparadas con otros grupos de descendientes en otras partes del mundo. Porque, por un lado, plantea temas de

alcance global como el transnacionalismo de los migrantes, el dilema de las segundas generaciones y de las relaciones de género, y el lugar de la mujer a partir del análisis de la producción musical. A la vez, logra hacer esto a partir de un trabajo de carácter fuertemente local, vinculado a la historia inmigratoria de Portugal y a la configuración urbana específica del AML en la que se sitúa un barrio particular compuesto mayormente de inmigrantes africanos. Por eso, a pesar de su especificidad, este libro también sirve como modelo para replicar en otros casos de estudios en donde los descendientes de inmigrantes que ya son parte de las sociedades de destino encuentran en la música algo más que una forma de expresión o comunicación: una herramienta de transformación social y cultural de sus propias realidades.

De ese modo, esta obra contribuye al fortalecimiento del campo de estudios sobre música y migración que se encuentran en expansión, a la vez que fortalece la tendencia mencionada a analizar la dimensión cultural de las migraciones sin dejar de abordar problemas urgentes en el tratamiento de esta temática. Por todo ello constituye una referencia importante para quien busca sumarse a los esfuerzos por atender a las políticas y discursos en torno a la cultura y a la identidad, bajo cuya clave se viene efectuando una nueva tematización de las migraciones internacionales que sin dudas completa y mejora nuestra comprensión integral de esos complejos procesos sociales.

Íñigo Sánchez Fuarros (2012)

Cubaneando en Barcelona. Música, migración y experiencia urbana

Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 196 pp.

Reviewed by Julia Roth

Universität Bielefeld

“Does a Cuban community exist in Barcelona?”¹ Íñigo Sánchez Fuarros asks in the preface to his study *Cubaneando en Barcelona*. Based on fieldwork he undertook for his doctoral thesis between 2003 and 2006, he examines the importance of music for the production of social spaces by the Cuban diaspora in Barcelona in three different locations frequented by Cubans in the Catalan capital. Sánchez Fuarros asks how music further serves in maintaining a feeling of belonging in situations of migrations, loss, and displacement. The introductory chapter on the study’s methodological approach and a historical contextualization of Cuban migration is followed by three chapters, each of which focuses on one location frequented by Cubans in Barcelona.

The first chapter depicts three “generations” of Cuban migration to Spain during the last six decades, whereby Sánchez Fuarros does not differentiate between male and female migrants, nor does he specify gender particularities: Firstly, exiles, consisting predominantly of white

middle-class Cubans who were against Castro and came right after the revolution; secondly, the “sons of the revolution”, who were also mainly white and among whom were many artists and writers that came during the 1980s and were disillusioned by the promises of the revolution; and, thirdly, migrants arriving from the mid-1990s on, who constitute a much more heterogeneous social and racial group that keeps close ties to the island thanks to new technologies and loosened travel restrictions (30). Respectively, the author underscores his understanding of diaspora as an open concept including distinct experiences and displacements all over the planet (31). To describe Cuban identity along musical imaginaries, Sánchez Fuarros refers greatly to Cuban authors (Antonio Benítez Rojo, Fernando Ortíz, José Martí, Alejandro de la Fuente). Since such an identity is a play between how one sees oneself, and how one is seen by the new society, music has also played a decisive role in cementing an exoticized colonial view of Cuba. Elaborating on the most common stereotypical perceptions of the island, Sánchez Fuarros claims

1 “¿Existe una comunidad cubana en Barcelona?”

that “both scenarios, the sexual and the revolutionary, coincide in the fantasy of the possibility of the primitive-savage associated with the colonial gaze that the metropolis has historically projected onto geographic territories and exploited humans” (49, my translation). However, Sánchez Fuarros observes how individuals can at the same time reenact related images. As he shows by observing the practices of a Cuban dancer in a Barcelona nightclub and with reference to Critical Race scholars Stuart Hall and bell hooks, individual actors can appropriate images such as the oversexualized “Cuban mulata” and fill it with new meaning (104-08).

The first case study in chapter two focuses on La Paladar del Son, a Cuban restaurant with live music, which turns the place into a “total stage” of interaction between musicians and dancers, especially on Sundays and during special events such as festivals. Aside from rather traditional music styles, the place is decorated with photographs and objects which evoke a nostalgic image of the island, thus creating a shared memory. According to Sánchez Fuarros the decoration, the food, the dynamics of space, and above all, the music, turn La Paladar del Son into an intermediate space between private and public, into a “home” which creates the illusion of a community every week (59).

The club Habana-Barcelona in the fashionable La Barceloneta district does not cater to such stereotypical notions of Cuba, as the second case study in chapter three demonstrates. The club rather

resembles a nightclub in contemporary Havana. A Cuban DJ (taking turns with non-Cuban DJs) plays contemporary Cuban dance music, and the public is more Latino and mixed than in the Paladar. The nexus to the island is maintained through the “sonic continuity” (101) of the music played throughout the day. The chapter focuses on how the incorporated actualization of a collective notion of *cubanía* is expressed through the body-in-movement constructed through a play with recognition and difference on the dance floor producing a “space in movement”² (101).

The fourth chapter focuses on an event called “Domingo de la Rumba”³, a space for Cuban folklore music reminding of neighborhood and community gatherings in Cuba. The “Domingo de la Rumba” started as a get-together of Cuban musicians in a public park in Barcelona. Soon, the event was moved to a community center to host reunions of amateur and semi-professional musicians to celebrate the “spontaneous rumba” (in contrast to the “prepared rumba” or “commercial rumba” played on stages for an audience) in a participatory and interactive manner. Traditionally, the rumba has been the public expression of subaltern and dispossessed subjects in Cuban society, especially of the Afro-Cuban population in the poorest neighborhoods. While elaborating on the importance of Afro-Cuban elements and the references to Afro-Cuban religions during these encounters, the chapter also

2 „espacio en movimiento“

3 „Rumba Sunday“

gives an insightful excursus to racism in Cuba before and after the Revolution and the problematic dimension of the concept of a presumed “mestizaje” (150-5). As long as the “Domingo de la Rumba” was taking place at the community center, it was free of charge and food and drinks could be brought, thus attracting numerous families with kids and not-so-well-off Cubans residing in Barcelona. When the event was transferred to a restaurant and the organizer had to charge an entrance fee, the Rumba Sundays soon disappeared.

The opening phrase, “this feels like Cuba!”⁴ uttered by one Cuban teenager to another in a nightclub in Barcelona, seems to be paradigmatic of Sánchez Fuarros’ findings: it points at the question of whether a Cuban community exists in Barcelona as being rather a rhetorical one. The study makes visible a community by bringing to the forefront a perspective that enjoys little attention in social studies to migrant communities. As the three case studies demonstrate, the participation in different forms of musical practices makes Cubans visible as a group and strengthens their ties with the new society, serving as a “resource” for action and agency such as the appropriation and re-signification of certain urban spaces through musical practices. The study follows a transdisciplinary approach rooted in anthropology and recent ethnomusicological practices and is further informed by urban studies, postcolonial studies, gender studies, diaspora studies, performance studies, and dance

studies. References to the book in a number of newer studies on music and (migration) indicate the study’s relevance to a broad field of study. A resume or outlook summing up possible theoretical contributions to conceptualizations of diaspora and to further migration studies would have been helpful. However, the study provides a vivid example of how to conceptualize, compose and write an excellent transdisciplinary anthropological study. The book is elegantly written, inserting the quotes and fieldwork notes in a smooth narrative manner that makes the text a pleasure to read.

4 “¡Esto parece Cuba!”

CLASSICS REVISITED

Jacques Rancière (2009)

Aesthetics and its Discontents

Trans. Steven Corcoran; Malden, Mass.: Polity Press, 176 pp.

Reviewed by Daniel Villegas Vélez

University of Pennsylvania

Latin American politics have a distinctive auditory profile. From the “Gritos de Independencia” (declarations—cries—of independence), to the silent protests of the Mothers of the Plaza Mayo and contemporary “cacerolazos” (pot-banging protests), sound at its extremes gives voice to those lacking political recognition. In Jacques Rancière’s thought, such events are the very matter of politics: these cries shatter political regimes that determine who has a voice—capable of denouncing injustice—and who doesn’t. These *distributions of the sensible* articulate politics and aesthetics, as they operate through similar strategies: making visible or invisible, audible or in-audible.

Latin American artistic practices have also been engaged with politics throughout history—the conceptual art of the 70s and the “Nueva Canción” (protest song) cannot be thought outside of their conjunction. Yet, as we have learned, it is not enough for art to be “about” politics to be politically effective. Often—as the privilege of certain social groups—art ends up contributing to preserve the *status quo* it presumes to

denounce. But class conflict is not the sole problem. Take the Venezuelan musical education initiative *El Sistema*: grounded on the aesthetic autonomy of classical music, it seeks to broaden access to musical education for impoverished youths, yet ends up creating an equally hierarchical “microcosm” of capitalist society (Baker 2014). Explaining these contradictions is the main point of *Aesthetics and its Discontents*.

Despite seldom addressing Latin America, music, or sound (Rancière 2002), Rancière’s thought is key for addressing the problematic conjunction of aesthetics and politics in the subcontinent. In past years Rancière has gained prominence in the art world, especially in Barcelona, where he was often featured in seminars on art and politics. While he is mostly read as defending the political affectivity of art, this book strongly qualifies this claim. In it, Rancière engages with contemporary art and the philosophies of Alain Badiou, for whom preserving art’s autonomy is the only way of keeping its powers of showing what is true, and Jean-François Lyotard,

who exposes our irremediable subjection to the Other in his reading of the modern sublime.

For Rancière, however, autonomy is not art's essence. Art, as sensory experience, depends on specific *regimes of intelligibility* which historically organize what is audible or inaudible through distributions that determine who is counted as part of the community and who is not (cf. Moreno and Steingo (2012) for an exposition of Rancière's regimes in relation to contemporary musical practice). In this way art participates in the political. But what Rancière understands as *politics* is rather the rupture of these distributions, an anarchic event without principle or law: a Haitian slave disappears from the pole he is tied to; a Spanish ornamental vase shatters in Bogotá; a cry for independence makes audible a people in a regime that refused to recognize it. If and when these ruptures occur as art, it is not under the control of the work or its maker. Therefore, there is no such thing as the political content of a song, nor is any sound meaningful or noisy per se. There are only moments of *dissensus*, the calling into question of frameworks of perception in a specific regime. Existing distributions of what counts as meaningful are disrupted by some-thing—a cry or the banging of a pot, which in turn ceases to be art.

Alberto Toscano (2011:228) attacks Rancière for idealizing the rarity of politics, which explains why the art-world is captivated with a philosophy that works as anti-sociology, idealizing the political

event over its rational projection. Toscano calls for counter-cartographies that offer alternative cognitive mappings for the dispossessed. Such, in fact, is the positive role of art for Rancière, as it shows “the ways in which, today, our world is given to perceiving itself and in which the powers that be assert their legitimacy” (15). Aesthetics “is not a domain of thought whose object is ‘sensibility’ [i.e. aisthesis], it is a way of thinking the paradoxical sensorium that henceforth made it possible to define the things of art” (11). By conforming to the sensorium it belongs to, art makes intelligible the way in which the visible and the audible are articulated within a specific regime. Conversely, regimes historicize aesthetics: art doesn't exist as such outside them.

The *aesthetic regime*, dominant since the nineteenth century, affirms radical equality. Such equality implies a founding contradiction: “art is art insofar as it is also non-art, or is something other than art” (36). Autonomous art is only possible in this regime but, paradoxically, radical equality makes autonomy impossible. This regime is a sensorium of consensus, where everything is equivalent to everything else. The integration of noise and speech into music—e.g. Varèse's sirens, or the Afrocaribbean and “popular” elements in the music of Carlos Chávez and Leo Brower—was a promise of emancipation that “engaged” modernism sought to translate into politics, with varying results.

This promise disappears when modernist optimism gives way to contemporary

discontent. One of Rancière's targets is Lyotard, who is shown to invert the Kantian project: where the aesthetic experience of the sublime saved freedom and the autonomy of reason, Lyotard finds art as an expression of the disaster of absolute dependence to the sensory and the radical Other. Instead of a promise of emancipation, aesthetic subjection as ethics is the only chance to escape totalitarianism (105). Yet for Rancière, relational art and the "ethical turn" dissolve both art and politics by erasing the distinction between fact and law. Consensus is the suppression of this division. It reduces all the diverse peoples that make up politics into a single ethical community in which belonging is founded on the exclusion of the Other (116).

I offer two examples: while the sculptures of Doris Salcedo silently testify to the Violence in Colombia, Rafael Lozano-Hemmer's *Voz Alta* commemorates the 1968 student massacre of Tlatelolco by broadcasting participant's voices into the city as a searchlight "beams" them to the sky. In Salcedo, the holocaust is beyond encounter: we face only its enigmatic remains. In Lozano-Hemmer, testimony dissolves into a multi-media network of aesthetic equivalence: it becomes spectacle. The becoming-light of voice is rather its disappearance within an indistinct multitude.

By examining the polemical interventions of critical art and the mysterious and ludic engagements of relational art, Rancière articulates the paradox of the present in

a lesson relevant for Latin America: what grounds art's political motivation to act today is the uncertainty about its own politics. Consensus gives contemporary art a substitutive political function whose actual political affectivity is unclear (60). Thus, with respect to art, Rancière presents a limit; with politics, he outlines the space of its eventual emergence but offers no organized alternative. The contradiction of the aesthetic regime spells the end of the political project. But in Latin America, hope is not enough. Rancière's recuperation of the aesthetic has given new spaces for dissensus in artistic and academic spaces with an invitation to question its limits in practice and theory. As demonstrated by cases such as the Capriles salsa or Calle 13, these spaces are still of an open disagreement.

Bibliography

Baker, Geoffrey (2014): *El Sistema: Orchestrating Venezuela's Youth*, New York: Oxford UP.

Moreno, Jairo and Steingo, Gavin (2012): "Rancière's Equal Music", in: *Contemporary Music Review* 31, 5-6.

Rancière, Jacques (2002): "Metamorphoses of the Muses," *Sonic Process: A New Geography of Sounds*, Barcelona: ACTAR.

Toscano, Alberto (2011): "Anti-Sociology and its Limits", in: *Reading Rancière*, P. Bowman and R. Stamp (eds.), New York: Continuum.

SPECIAL SECTION

The Mediatization of Music in Mexico, Brazil, and Argentina: An Interview with Peter W. Schulze

Interview conducted by Candela Marini
Duke University

Bremen, Germany. May 29th, 2015

For this edition of Crolar 4 (2) on Sound and Dissonance: Music in Latin American Culture, Candela Marini interviewed Prof. Peter W. Schulze, Assistant Professor of Hispanic Studies at the University of Bremen. Prof. Schulze is currently working on a DFG-funded research project on Glocalising Modes of Modernity: Transnational and Cross-Media Interconnections in Latin American Film Musicals, dealing with tango, samba and ranchera music and their intermedia and intercultural interconnections. He has published various articles on the subject, most recently "Mexicanidad Meets Americanism: The Circulation of National Imaginaries and Generic Regimes between the Western and the Comedia Ranchera", in REBECA – Revista de Estudos de Cinema e Audiovisual, Ano 4, Ed 7, 2015, pp. 130-161 resp. pp. 162-194 for the Portuguese version.

His single-authored books are: Strategien kultureller Kannibalisierung: Postkoloniale Repräsentationen vom Modernismo

zum Cinema Novo (Transcript, 2015) and Transformation und Trance: Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis (Gardez!, 2005). He is the editor of Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven (with I. Ritzer, Springer VS, 2015), Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows (with I. Ritzer, Schüren, 2013), Novas Vozes: Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert (with S. Klengel et al., Iberoamericana, 2013), Crossing Frontiers: Intercultural Perspectives on the Western (with I. Ritzer et al., Schüren, 2012), Glauber Rocha e as culturas na América Latina (with P. Schumann, TFM, 2011) and Junges Kino in Lateinamerika (edition text + kritik, 2010).

Music is an art and form of expression whose ties with technology, cultural industries and mass media are not only evident, but also ineludible. Your research puts forward this issue and

aims to analyze music production in the intersection with other cultural products and industries. How would you define the relation between music and media? How have they influenced each other's industries?

Since the very beginning of the formation of music industries in Latin America, music and media have been closely interconnected. Early phonographic recordings of Latin American music were of utmost importance not only for the transregional circulation of particular musical pieces but also for the actual formation and stabilization of music genres. – By the way, of course the latter phenomenon started before the mass mediatization of music, and it has to be understood as an ongoing process of “genrefication” (R. Altman), that is, not in the sense of a static condition, but rather in terms of a dialectics of repetition and variation. – To come back to the role of the phonograph and subsequent recording technologies: the incipient global recording industry also partly functioned as a vehicle of popular Latin American music on an international plane, often in synergy with concerts, but also with older media such as sheet music, resulting in the boost of certain music genres as well as musicians and composers. Take the example of the tango. Already in the early 20th century tango music spread internationally, for instance the songs played by the Chilean-Argentinean duo Los Gobbi. This was not only due to the concerts they successfully performed in Europe and in the Americas but also because of their prolific recordings,

made in different countries and distributed internationally. Tellingly, the duo was called Los Reyes del Gramofón, The Kings of Gramophone. The pronounced mediatization of music in the case of Los Gobbi was by no means an exception. And it was not limited to gramophone records. In fact, Latin American music – and music in general – was frequently taken up in different media such as film or radio, and subsequently on television, video and the Internet. These transmedia passages of music were often brought about by certain companies in order to create economic synergies and an aesthetic “surplus value” that could be employed in various media. In the case of Argentina, for instance, the media entrepreneur Max Glücksmann had many successful tango musicians and composers under contract and systematically capitalized on transmedia genre passages, especially between concerts, recordings, theatre, cinema and radio. Glücksmann was one of the pioneers of Latin American music and media industry and his practice of fostering transmedia synergies was paradigmatic. In fact, the entanglement between music and media in Latin America went on to increase, whereas global companies, mostly from the USA, soon dominated the market. Nonetheless, it was precisely Latin American music that served as one of the main “ingredients” for successful local media productions.

You explained that music was taken up by different media to guarantee the success of different cultural productions. This was indeed the case of cinema in

Mexico, Argentina and Brazil –three countries, which —with their ups and downs— have had a strong film industry. In the beginnings of sound film, it was very common to use already well-known figures of the music scene, just as Tango singers, to play the leading roles of big productions, and thus guarantee its commercial success. Reading the magazines and newspapers of the time, it was very common to find complaints on the lack of professional actors, and how the industry was not really fostering that kind of professionalization. In your opinion, what role has musical cinema played in the history of Latin American cinema? And how important has musical cinema been in Latin America?

With the advent of sound film, many national cinemas gave rise to film musicals based on popular music. In Latin America, musical cinema has been of utmost importance for the development of local film industries. In the early 1930s several film musical genres emerged, most prominently the cine tanguero in Argentina, the chanchada in Brazil and the comedia ranchera in Mexico. These musicals were among the most successful local genre films up until the 1950s. Tellingly, the first films with optical sound produced in Latin America were already based on music: In 1930 Eduardo Morera made 15 short musical films, in which Carlos Gardel, accompanied by different musicians, plays some of his hits, mainly tango songs. Even though the exhibition of these Argentinean short films was very limited, at the same time the first of a

number of feature musicals starring the singers José Mojica and Carlos Gardel were being produced by Fox and Paramount, films that were immensely successful and kicked off the development of Latin American film musicals as an actual genre. What has to be kept in mind, though, is that the cross-fertilization of cinema and music began well before the advent of sound film. Already in so-called “silent cinema”, films were usually accompanied by music, often by Latin American popular music. Subsequently, since the 1930s, Latin American music and musical cultures were widely disseminated through sound film, resulting in synergies between the music industry and the film industry. Although the film musical was the main genre substantially based on music until the late 1950s, other genres such as the biopic (about musicians) or concert films are as closely interconnected with popular Latin American music. Whereas the film musical ceased to be produced in large numbers in the 1960s and actually became a marginal genre, other music-based genres are still vibrant. Take the example of the biopic about musicians, a subgenre that has had a regular output in Latin America from the heyday of the film musical until today. Two films may exemplify this. In 1939 Alberto de Zavalía directed “La vida de Carlos Gardel” about the life of the recently deceased Gardel, embodied by Hugo del Carril, himself a main singer-actor tango star (who subsequently became a paramount film director). A more contemporary example, from 2006, is the Brazilian biopic “Noel – Poeta da Vila”, directed by Ricardo van Steen, about the life of the legendary

samba musician Noel Rosa. Currently, a flourishing of music films can be identified, giving evidence to the persistence of the interconnection between film and music. What is more, audiovisual productions “migrated” to other media, in which new musical genres have developed. In this regard, the video clip is a telling example due to the fact that it has undergone pronounced transmedia genre passages from experimental video productions through television formats like MTV to Internet platforms such as YouTube.

You are working now in the histories of tango, samba, and ranchera and their intersection with mass media. At first glance, these are genres that seem very different, but what do they have in common? Why did you choose those three genres and not others?

Indeed, both the musical structures and the cultural contexts of tango, samba and ranchera are very different. Nonetheless significant parallels and resemblances exist between these three genres that make them perfect objects for a comparative interdisciplinary analysis. Roughly in the same period of time, they all have obtained significant transregional dissemination via various forms of mediatization. Although belonging to very particular regions and cultures, the genres in question came to stand for the nation in Argentina, Brazil and Mexico, respectively. Complementary to these “national”, and even “nationalist” dimensions, tango, samba and ranchera productions also acquired “Pan Latin American” dimensions, both because

of their wide dissemination in Latin America and due to the conjunction and hybridization of these genres. Consequently, tango, samba and ranchera are highly significant objects of study for both the understanding of transnational and intercultural interconnections between the main media-producing nations in Latin America as well as for the understanding of national discourses in Argentina, Brazil and Mexico. What is more, amongst Latin American music genres tango, samba and ranchera have arguably undergone the most pronounced and complex transmedia genre passages between live performances and representations in media such as recordings, film and radio. Thus, they are exemplary objects for the study of cross-media interconnections of Latin American music in the first half of the 20th century, a field of research that has not yet been comprehensively explored. The comparative analysis of tango, samba and ranchera productions through their transnational, intercultural and cross-media interconnections will unveil an important sector of media history and popular culture in the Americas. As a study of media “glocalisation” in Latin America, it promises to give new insights into complex transnational exchange processes, both symbolic and in terms of media capital, including the role of the three genres for shaping imaginaries of the nation and negotiating modernity in Argentina, Brazil and Mexico.

The transnational and intercultural processes that you mention are often forgotten, since these are music genres

that have been fiercely taken up as national symbols of certain countries (Argentina and tango; Brazil and samba; Mexico and ranchera). How real are these national limits? What role have the state and nationalistic discourses played in the development of these styles? Being today products of global circulation, what impact has their exportation had?

Tango, samba and ranchera became national symbols in the 1920s and are still today closely associated with their countries of origin. As I have briefly mentioned, the genres in question represent cultural expressions stemming from certain regions that turned into signifiers of national identities. Namely, in the case of tango the Rio-de-la-Plata region, principally Buenos Aires, but also including the Uruguayan capital Montevideo; in the case of samba Rio de Janeiro with elements of popular Afro-Brazilian culture from Bahia; and in the case of ranchera the Mexican state of Jalisco. The respective regional cultural practices have been instrumentalized by government policies in order to homogenize national identities – most prominently in the case of Brazilian dictator Getúlio Vargas and his attempts of normalizing samba, or Juan Perón's censorship of lunfardo in tango. Nonetheless, such attempts only marginally influenced samba, tango and ranchera productions. Genres have to be understood as contested sites, and many different forces were involved in genre productions, with media capital having a particularly strong effect, aiming to address a large audience, including

“foreign” spectators, in order to achieve maximum profits. Therefore, on a textual level the genre productions do not so much aim for a closure of meaning, but rather for a range of meanings, allowing them to reach various audiences. This may be exemplified by a common trait of the three genres in question. Interestingly, they abide by ambivalent representational regimes that foreground exoticized regional folklore and are endowed with “postcolonial exotic” (G. Huggan), that is, they are subject to a global commodification of cultural difference. The self-exoticizing representation of cultural difference implies a nation-building function for domestic audiences and at the same time serves as a factor of product differentiation and marketability in Latin American media markets, strongly dominated by US-American productions. Contrary, or rather complementary to the nationalist instrumentalization of tango, samba and ranchera, transnational media flows inherent in these genre productions – in terms of capital, musicians, media personnel, etc. – contributed to the emergence of latinoamericanidad as a unifying “global geocultural identity” (A. Quijano) in the Americas and at the same time resulted in conflicts between national imaginaries. This is evident, for instance, in the combination of ranchera and tango music in Argentinian and Mexican films of the 1940s that often brought together main singer-actor stars of both genres, like Jorge Negrete and Libertad Lamarque or Tito Guízar and Amanda Ledesma. The ambivalent range of meanings as well as transnational and intercultural

dimensions are particularly pronounced in various Hollywood films that feature the music genres in question. That is, from the Spanish-language productions made in the late 1920s and early 1930s – including the films mentioned featuring José Mojica and Carlos Gardel – to US-American film musicals of the Good Neighbor policy era, most evidently in films starring the Brazilian “bombshell” Carmen Miranda that hybridize some of the most “typical” music genres and dances as well seemingly “folkloric” sceneries and garments. Very pronounced in such productions are the tensions between globalising processes and regional (invented) traditions.

Given the issues we have discussed here, it becomes clear that it is quite difficult— if not artificial—to talk about music in an isolated way. In your experience, what is the importance of studying music from a cultural perspective? What does the analysis of music offer that cannot be found in any other object of study? And what are the advantages of an interdisciplinary approach?

When focusing on the mediatization and the “migration” of music in different media, an interdisciplinary perspective is essential. Highly relevant for the analysis of trans-generic and cross-media interconnections of musical productions and their specific historical and cultural contexts are disciplines such as media studies, genre theory, star studies and performance theory, but also history, sociology – and of course musicology, especially the semiotics of music and ethnomusicology.

Depending on the focus other disciplinary skills might be required; for instance, when considering paramusical parameters such as lyrics, textual analysis and literary theory might be needed. Certainly the study of music in media, and especially cross-media relations, is a challenge, not only since various disciplinary competencies are required, but also because the interdisciplinary combination has to be safeguarded and adopted to the specific demands of the objects of research. In regard to Latin America, the advantage of such an approach is that it enables to reveal important sectors of popular culture and media history that are highly significant but have only been partially explored. Being arguably one of the most dynamic and complex fields of cultural production, transmedia passages of music offer fascinating insights into Latin American culture and history.

INTERVENTIONS

Wayramanta (2013)

20 Años: Jach'a Laquitas La Paz, Bolivia.

Buenos Aires, 47:27 min. CD

Reseñado por Daniel Castelblanco

Georgetown University

Este disco¹, el segundo producido por Wayramanta, conmemora veinte años de trabajo musical y evidencia el riguroso proceso a través del que esta agrupación de sikuris metropolitanos radicada en Buenos Aires se aproxima a la lógica de las músicas de origen aymara. El conjunto fue fundado en 1993 y en la actualidad lo conforman cerca de veinte músicos que se reúnen cada tarde de domingo para ensayar bajo la dirección de Rubén Barreto.

En Buenos Aires la agrupación participa de uno de los escenarios más vibrantes del sikuri metropolitano, donde a diario se negocian diversas visiones sobre la noción de "lo andino", en particular las relacionadas con la autenticidad de sus sonoridades y prácticas musicales. En efecto, Buenos Aires es uno de los

epicentros del movimiento transnacional de sikuris metropolitanos y un espacio donde confluyen decenas de bandas con propuestas variadas. La ciudad alberga uno de los festivales de sikuris más relevantes, el Mathapi Apthapi Tinku, y es uno de los principales focos de producción y consumo de músicas andinas desde mediados del siglo pasado.

El disco del que se ocupa esta reseña tiene casi una hora de duración, contiene seis pistas, es completamente instrumental y está dedicado al estilo Jach'a laquitas. De acuerdo con la categorización más popular entre los sikuris metropolitanos, este estilo hace parte de la modalidad del sikuri mayor y tiene su origen en el Departamento de La Paz, Bolivia, donde es interpretado principalmente por comuneros aymaras durante celebraciones específicas de su calendario agrícola y festivo.

Cuatro de las seis melodías recogidas en el disco provienen de grabaciones de campo hechas por algunos de los integrantes del grupo a principios de la década pasada en Ilabaya. Las dos restantes que

¹ Agradezco la colaboración de los músicos de Wayramanta, especialmente a su guía, Rubén Barreto, así como a Adil Podhajcer, Ariana Aldariz, Diego Diomedé y Nina Sánchez por reunirse conmigo para conversar sobre las músicas que interpretan, su agrupación y el movimiento sikuri en Buenos Aires. Mi argumento parte de sus propias observaciones y teorizaciones. Agradezco a Rubén y Adil por los perspicaces comentarios que hicieron a esta reseña. Cualquier desacuerdo es, por supuesto, mi total responsabilidad.

corresponden a la primera y la última pista fueron recopiladas en Achacachi e Ilabaya por músicos de la extinta agrupación Trencito de los Andes, cuyas propias interpretaciones de estos temas aparecieron bajo los nombres de "Jaccha Walata" y "Suma Conjunto (Il grande sicu)" en los trabajos discográficos *Continente Líquido 1* (2003) e *Il Puma e gli Argonauti* (2002), respectivamente.

La propuesta musical de Wayramanta se sustenta en un ejercicio de la imaginación etnográfica para el que ciertos métodos antropológicos como el trabajo de campo, las grabaciones y la observación participante son fundamentales. En efecto, tanto el guía de la agrupación como algunos de sus miembros han viajado en distintas ocasiones hasta los pueblos y áreas rurales de Bolivia donde se interpreta el estilo Jach'a laquitas con el propósito de conocer de cerca estas músicas, a sus intérpretes y el contexto en el que las producen. Las grabaciones sonoras que allí han recopilado se transforman, de regreso en Buenos Aires, en parte integral del archivo sonoro que emplean como referente de autenticidad. Este cuerpo sonoro, así como el ejercicio de la imaginación etnográfica que lo sustenta, son centrales a la propuesta musical y de formación que caracteriza a Wayramanta.

La rigurosidad con que abordan su trabajo los ha llevado a desarrollar un sonido fiel a las marcas musicales del estilo Jach'a laquitas. Para lograrlo, no sólo emplean una tropa de instrumentos diseñada en

La Paz para la interpretación exclusiva del estilo, sino que además tienen en consideración la convergencia de los parámetros propios del mismo como su corte, timbre y ritmo. Más importante aún, se aplican al estudio de su archivo sonoro con el propósito de comprender la particular manera en que los comunarios de Ilabaya soplan sus sikus, y así conferirle a sus interpretaciones de Jach'a laquitas el sonido rico en armónicos que las distingue.

Esta propuesta musical adquiere prominencia dentro del movimiento sikuri metropolitano por cuanto se ocupa de un estilo proscrito del canon establecido en algunos de sus encuentros paradigmáticos, como el de Túpac Katari en Lima, el Mathapi en Buenos Aires o incluso la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno. En estos eventos predominan los estilos de Conima, Huancané y Moho (dentro de la modalidad de sikuri mayor) y los de llave, Tacna y Yunguyo (en la de sikumoreno). Dichos estilos son producto de adaptaciones recientes por medio de las que ciertas élites altioplánicas favorecieron sus propias agendas y gustos musicales, ajustando la afinación de los sikus y promoviendo una orquestación homogénea (como en el caso del estilo Conima), o implementando una instrumentación alternativa (como en el caso del sikumoreno). Si bien es cierto que estas adaptaciones contribuyeron a la dinamización y popularización de las músicas sikuri, también lo es que las distanciaron de la peculiar lógica musical aymara en la que priman complejas disonancias que resultan a menudo difíciles de digerir para el oído neófito, y

que acaso sean la causa por la cual han sido relegadas al dominio local de las fiestas patronales de sus pueblos de origen.

Este disco ofrece, por lo tanto, una instancia para reflexionar acerca de la enorme diversidad que existe al interior de las músicas sikuri, una riqueza cuya importancia ha sido soslayada por muchos conjuntos metropolitanos que a pesar de enfatizar su intención de investigar y difundir las músicas originarias, suelen conformarse con incluir en su repertorio estilos y melodías de los conjuntos regionales más protuberantes, cuyos sonidos y prácticas musicales se encuentran a menudo más emparentadas con las de origen europeo que con las de origen aymara.

De manera análoga, el disco también llama la atención sobre la heterogeneidad que existe al interior del estilo Jach'a laquitas, ya que -como explica Rubén Barreto- la interpretación del mismo exige la intervención irregular de los sikuris en la construcción colectiva de la música. Dicho de otra forma, el estilo se caracteriza por la articulación discontinua de las voces individuales que produce cada sikuri de conformidad con un mismo lenguaje musical. Los sikuris, entonces, no soplan sus instrumentos en intervalos uniformes, alternativos, sino que lo hacen a través de una dinámica lúdica en la que prima la heterogeneidad, lo que resulta en un sonido disonante y complejo que desafía la narrativa hegemónica según la cual la interacción entre los sikus

y los sikuris es un diálogo armónico, equitativo, recíproco y feliz, reflejo de la estructura social y mentalidades andinas -como quisieron demostrar, en relación a otras expresiones culturales, algunas antropologías andinistas de los 70s y 80s-. Al contrario, el estilo desestructurado de los Jach'a laquitas se asemeja a una discusión airada, desigual, no fluida o -como señala Barreto- a un conglomerado de discusiones entre los instrumentos e intérpretes involucrados.

La aparición de un disco dedicado por completo a un estilo no canónico dentro del movimiento sikuri metropolitano, constituye entonces un desafío al campo musical andino en tanto entidad homogénea que domestica estilos y ritmos a través su adaptación (¿o debería decir subyugación?) a la armonía occidental. Más aun, denuncia la simplificación de que han sido objeto ciertas músicas aymara y cuestiona las promesas de diversidad etnocultural que caracterizan la noción de "lo andino".

Asistimos a un momento crucial en el desarrollo del movimiento transnacional de sikuris metropolitanos. No obstante su crecimiento numérico y el surgimiento de concursos y encuentros consagrados a estas músicas, es preciso tener en cuenta que con su espectacularización se están privilegiando elementos externos a las mismas (como el uso de trajes, el diseño de coreografías y la búsqueda de una cantidad avasalladora de integrantes), cuyo énfasis podría ir en detrimento de las prácticas musicales mismas.

Esta producción discográfica constituye, entonces, una invitación a explorar estilos alternativos a los legitimados por concursos y encuentros de sikuris. Refleja la actitud activa que Wayramanta asume frente a la estilización y simplificación de la que son objeto muchas músicas sikuri en la actualidad, y demuestra la imperativa necesidad que el movimiento sikuri transnacional tiene de acudir al ejercicio de la imaginación etnográfica para asumir su trabajo con responsabilidad y rigor interpretativo.

Felisberto Hernández (2013)

Por los tiempos de Clemente Colling

Lima: Siglo XXI, 198 pp.

Reseñado por Gabriel Villarroel

Georgetown University

Tras la lectura de *Por los tiempos de Clemente Colling*, en una carta, Ramón Gómez de la Serna celebró a Felisberto Hernández como “gran sonatista de los recuerdos y las quintas” (citado por Díaz, 118). Con su tradicional capacidad de síntesis, el escritor español condensa el carácter musical de Felisberto y su recurrente evocación de los días de antaño; de esta forma, la sentencia destaca a la música y la memoria como dos ejes fundamentales en la primera obra importante del uruguayo.

El ejercicio de la rememoración es fundamental en la obra del uruguayo y, como tal, ha sido estudiado copiosamente. No obstante, se suele enfatizar el elemento visual como el motor de los recuerdos. Aquí, en cambio, interesa el tópico de la rememoración a partir de la sonoridad, particularmente en el relato *Por los tiempos de Clemente Colling* (publicado originalmente en 1942). En esta reseña se buscará rastrear cómo en esta obra los sonidos establecen vínculos y rupturas con el pasado mientras el autor explora sus rememoraciones de infancia; son una proyección de su manera de relacionarse

con las experiencias vividas y reflejan la inestabilidad de la memoria.

Lo primero que se debe apuntar es la particular forma de rememoración en Felisberto Hernández. El uruguayo, lejos de realizar un proceso de mera evocación transparente, ejecuta un ejercicio invadido por vaivenes y desviaciones, un asedio infatigable que con frecuencia desemboca en frustración. El pasado no es simplemente una realidad a la que se accede mediante la memoria, un mundo de sensaciones traídas de antaño, sino que se evoca a través de ellas. En este sentido, Felisberto puede ser emparentado con Marcel Proust cuando éste afirma: “Es trabajo perdido querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance (...) del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que llegue la muerte.” (61). El pasaje reconoce la inutilidad del intelecto, de la volición, para aprehender los recuerdos; es papel de la suerte el traer el objeto que permitirá evocar el pasado, no sólo como una sucesión de eventos sino como el

efecto de una esencia preciosa (como la llama Proust) que inunde los sentidos. Rey Beckford observa una semejanza entre las aspiraciones en *À la recherche du temps perdu* y la evocación de recuerdos de Felisberto Hernández (que conocía y admiraba la obra del francés); ambos recurren a la memoria involuntaria para reconstruir un pasado y penetrar en las experiencias propias con asombro y extrañeza.

Por su parte, Felisberto abre *Por los tiempos...* con una reflexión sobre las veleidades del recuerdo y la dificultad de discernir cuándo son o no convenientes: "Algunos, parece que protestaran contra la selección que de ellos pretende hacer la inteligencia. Y entonces reaparecen sorpresivamente, como pidiendo significaciones nuevas o haciendo nuevas y fugaces burlas..." (22). Notoriamente, tanto Proust como el uruguayo aluden a las limitaciones del intelecto para aprehender ciertos aspectos de la memoria; sus evocaciones siguen un curso emocional que nace del mismo presente.

Otra coincidencia esencial en las rememoraciones de ambos autores está en la relevancia de lo sensorial como semilla; Proust es llamado al recuerdo tras haber comido su célebre magdalena. Por su parte, Felisberto se concentra inicialmente en el tranvía 42; el recorrido por las calles de su infancia le permite reconstruir el escenario: las quintas, las palmeras, las calles, y el mismo narrador en su infancia parecen resurgir como fantasmas para poblar ese espacio transformado por el

tiempo. El 42 es una figura recurrente al principio del relato, cuando el narrador se siente arrastrado por los recuerdos parece usar el tranvía para retomar el control; se interrumpe: "Pero volvamos al 42" o "no quiero engolfarme en esas reflexiones: quiero seguir en el 42" (24). A medida que avanza la narración, la mención al tranvía se hace más irregular hasta desaparecer por completo. El tren, con su recorrido sobre rieles, es el acicate para empezar la rememoración: "cuando el tranvía va por encima de ellos, hacen chillar las ruedas con un ruido ensordecedor. —Pero en el recuerdo, ese ruido es disminuido, agradable, y a su vez llama a otros recuerdos—" (22). Respecto a los sonidos de la ciudad como vehículos de la memoria, Fran Tonkiss afirma: "El sonido trabaja aquí a través de la metonimia, fragmentos auditivos que hablan de algo más grande" . El ruido del tranvía es el eslabón que conecta al presente con el pasado y pasa a representar metonímicamente ese Montevideo de antaño donde todavía había quintas y palmeras en las calles. Es decir, la puerta de entrada al recuerdo.

El narrador de *Por los tiempos...* accede al recuerdo mediante un ruido cotidiano, y después se ocupa de recodar su experiencia con la sublimidad de la música. Esto ocurre cuando escucha a Elnene, otro aprendiz como él pero más adelantado, quien tocaba una sonata de Mozart en principio para luego tocar una composición propia: "lo sentí verdaderamente como un placer mío, me llenaba ampliamente de placer; descubría la coincidencia de que otro hubiera hecho algo que tuviera una

rareza o una ocurrencia que sentía como mía o que yo la hubiera querido tener” (34). Aunque en ese momento, el chiquillo narrador de Felisberto ya interpretaba el piano, es cuando escucha a otro que evoca la armonía musical, una de la que quisiera apropiarse y que no le pertenece del todo. Este sentimiento de plenitud no lo describe cuando él mismo toca el piano. Si por un lado hay una variable armonía en la música y los recuerdos del relato, por otro merodean ruidos que interfieren con el flujo de los hechos narrados. Las “longevas” son personajes descritos como elegantes señoras delicadas, cultas y afables; el narrador recuerda que disfrutaba mucho de sus visitas a la casa de estas tres hermanas. Ellas representan la sofisticación de antaño y el narrador disfruta este vínculo; no obstante, pese a toda su elegancia, estas mujeres tienen una particularidad notada por sus interlocutores: “—en los intervalos de la animada conversación y sobre todo cuando reían— hacían un ruido fuertísimo al aspirar el aire por entre los dientes. Después me fijé que aquello era tan fuerte, que no lo cubría ni el 42 cuando pasaba a toda velocidad” (29). El chistido supone una descompostura, una mácula en la impecable faz de estas mujeres. El narrador posteriormente se queja de fijarse demasiado en ello y olvidar sus otras bondades: “cuando uno pensaba en ellas, lo primero que aparecía en la memoria era el chistido y eso tenía un exceso de comentario” (30). Demuestra, por tanto, ese ruido como una interferencia del curso deseado de los recuerdos; el narrador quiere evocar una imagen positiva, pero

termina volviendo a un gesto ridículo que opaca su elegancia. Es tan fuerte esta aparente trivialidad que incluso amenaza con romper el flujo del recuerdo.

Este ruido incómodo ocurre en otros niveles en la figura de Clemente Colling. Él es su maestro de piano y el personaje central de la rememoración; sin embargo, decae a medida que avanza el relato. Colling es retratado como soberbio al insistir que su padre era un “señor muy distinguido”. El narrador lo tiene en buena estima, pero si en principio lo considera como un excelente intérprete y gran narrador de anécdotas, progresivamente se fija más en sus descortesías. Colling es notoriamente desaseado: “la mano que sacó el reloj —y la que me había acostumbrado a esperar de ella sorpresas melódicas— fue para debajo de la cama y sacó un balde hecho de una lata de kerosén. Allí escupió” (71). El carácter sublime que pudiera alcanzar Colling es cancelado por el prosaísmo de escupir en una lata y por su desagradable modo de vida.

Otra particularidad de este maestro de piano está en su lenguaje; Colling tiene un acento afrancesado particular que el narrador destaca en sus diálogos: “jábon”, “bigotés” o “pálpe”. Mediante la representación gráfica de la tilde se evidencia una cierta torpeza lingüística del maestro que contrasta con la imagen altiva que busca proyectar de sí mismo y sentido musical; es un hombre cuya profesión tiene que ver con la armonía pero cuyo lenguaje está interferido por el ruido.

Tanto el chistido de las “longevas” como las incorrecciones de Colling son mecanismos para quebrar una aparente armonía; por un lado, la impecable elegancia de las tres hermanas y, por otro, la cualidad de caballero distinguido que podría tener Colling. El narrador parece usar esos ruidos para erosionar a sus protagonistas y darles un matiz de imperfección o ridiculez, en contraste con la idea sublime y plena de la música que el narrador describe en otros momentos.

En *Por los tiempos de Clemente Colling* se observa una destacable presencia de los sonidos (el tren, el nocturno, los chistidos...) como instancias constitutivas de la rememoración. No se trata de meras presencias ambientales sino que, en distintos momentos, se constituyen en acicates y formas metonímicas de la evocación por parte del narrador. Pero como se ha querido observar, no son meras presencias “positivas” sino también son rupturas y desviaciones, interferencias en el objetivo inalcanzable de una rememoración sin obstáculos. El sonido juega el papel equívoco de ser vehículo de la memoria. La evocación del pasado presente en esta obra oscila entre la musicalidad y el ruido, como reflejo de las dificultades de traer los recuerdos al presente. En este espíritu, el juicio de Ramón Gómez de la Serna de considerar a Felisberto como “sonatista de quintas y recuerdos” es poética pero imprecisa, porque lejos de interpretar una sonata, un tema armónico y establecido, el uruguayo deja traslucir las inevitables rupturas y

tropezones de su labor como parte de su singular estética.

Bibliografía

Díaz, José Pedro. *El espectáculo imaginario*. Montevideo: Arca Editores, 1986.

Lasarte, Francisco. “Función de ‘misterio’ y ‘memoria’ en la obra de Felisberto Hernández”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 27. 1. (1978): 57-79.

Graziano, Frank. *The Lust of Seeing: Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*. Pennsylvania: Buckner University Press, 1997.

Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu* 1. Bruges: Gallimard, 1954.

----- En busca del tiempo perdido 1. *Por el camino de Swann*. Madrid: 1999.

Rey Beckford, Ricardo. “Felisberto Hernández o la máscara de lo cotidiano”. *Ciberletras* 13 (2005). Web. 5 May 2013. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>>

Hernández, Felisberto. “Por los tiempos de Clemente Colling”. *Cuentos reunidos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

Tonkiss, Fran. “Aural Postcards. Sound, Memory and the City”. *The Auditory Culture Reader*. Michael Bull & Les Back (eds.). New York: Berg, 2003. 303-309.

CURRENT DEBATES

Wiebke Beushausen, Anne Brüske, Ana-Sofia Commichau,
Patrick Helber & Sinah Kloss (Eds.) (2014)

Caribbean Food Cultures. Culinary Practices and Consumption in the Caribbean and Its Diasporas

Bielefeld: transcript Verlag, 303 pp.

Reseñado por Raúl Matta

Georg-August-Universität Göttingen

Caribbean Food Cultures. Culinary Practices and Consumption in the Caribbean and Its Diasporas es el resultado de una conferencia organizada por el Departamento de estudios transculturales de la Universidad de Heidelberg y llevada a cabo en setiembre del 2012. Los editores son jóvenes investigadores que colaboran en el proyecto "Desde el Caribe a América del Norte, de ida y vuelta", albergado en esa misma casa de estudios.

El libro, dividido en cuatro secciones, reúne, bajo forma de artículos, trece presentaciones de aquel encuentro. El volumen repasa diversas problemáticas relacionadas con las culturas alimentarias del Caribe a través de investigaciones provenientes de distintos campos de las ciencias sociales y humanidades, como la sociología, la antropología, la historia, los estudios culturales y la literatura. Las culturas alimentarias son entendidas en un sentido amplio que va más allá del acto de consumir alimentos, de elaborarlos o de cocinarlos; los artículos abordan tanto aspectos materiales como

simbólicos relacionados con las prácticas alimentarias (transformación, consumo, almacenamiento y circulación de alimentos y comidas). El libro constituye así un aporte más a los muy en boga food studies, categoría que cobija estudios con relación a la comida, independientemente de la procedencia disciplinaria de las fuentes, ideas y perspectivas desarrolladas. Además de tocar un tema en pleno auge, esta publicación es bienvenida por tratar de una región sobre la cual la producción académica es aún deficitaria. Así, el libro puede ser de interés para los estudiosos del Caribe y sus expresiones culturales contemporáneas.

El argumento del libro queda fundamentado al final de la introducción, donde se exponen los ambiciosos objetivos (22): poner en diálogo diferentes disciplinas sobre el tema de las culturas alimentarias en el Caribe, descolonizar el conocimiento, y ofrecer un marco teórico prometedor para la investigación sobre culturas alimentarias. Así, los editores apuestan por acomodarse al mandato

de interdisciplinariedad vigente hoy en el mundo académico. Optan también por enfoques teóricos actuales: los de los estudios postcoloniales y decoloniales.

La primera sección, "Culinary Aesthetics", trata sobre la forma en que la culinaria es representada en la literatura, la televisión y el cine. Sin embargo, el uso del término "estético" se justifica únicamente por la naturaleza artística de los medios en los cuales "lo culinario" cobra vida. El lector que espera encontrar en esta sección ejemplos de la manera en que cocineros caribeños presentan sus creaciones culinarias se sentirá decepcionado. A cambio, el ensayo de Rita De Maeseneer muestra cómo las referencias a la escasez de comida son usadas en términos estéticos y estratégicos por artistas cubanos durante el "período especial en tiempos de paz". Louisa Söllner, por su parte, analiza las relaciones de poder, clase y género que se manifiestan en las situaciones de comensalidad de la novela *The Lady's Matador Hotel*. Sebastian Huber, por su parte, afirma que la cocina elaborada por personajes de la serie de televisión *Treme* produce relaciones sociales que hacen frente a la biopolítica. Por último, Daniel Graziadei subraya el aspecto metaficcional de dos piezas literarias que refieren a comida con el fin de desarrollar una crítica decolonial de imágenes que exotizan a la mujer caribeña. Si bien el carácter ficcional de los materiales analizados se prestan al análisis social desde las perspectivas postcolonial y decolonial (más filosóficas que empíricas), esta primera sección dice

muy poco sobre las prácticas culinarias reales o cotidianas en el Caribe.

La segunda sección, "Neo-Colonial Gaze", contiene dos textos sobre el tema de la colonialidad. El de Ilaria Berti analiza el proceso de creolización alimentaria como una herramienta para la comprensión de las relaciones entre colonizadores y colonizados. Este es un aporte esencial pues es el único artículo que, sobre la base de fuentes primarias, contextualiza históricamente la aparición de la cocina caribeña. Fabio Parasecoli, por su parte, demuestra que las representaciones de ciertos alimentos en la cultura popular estadounidense potencian estructuras de poder y prejuicios sociales; muestra cómo las bananas y las "mujeres-fruta" se convirtieron en marcas de subalternidad del sujeto caribeño y mestizo en general.

La tercera sección, "Constructions of Authenticity", pone en relación las prácticas culinarias con la idea de autenticidad. Los tres estudios coinciden en que la construcción de la autenticidad es un proceso de negociación continuo que incluye a actores diversos con capacidades de negociación disímiles. En su análisis de los libros del cocinero jamaicano-británico *Levi Roots*, Sarah Lawson Welsh muestra que la autenticidad del estilo de *Roots* no es el fruto de saberes tradicionales anclados en la persona del cocinero, sino de una adecuación constante entre competencias culinarias y expectativas económicas. El segundo artículo es una prueba más de que los contextos de diáspora ponen a prueba la autenticidad

de la cocina migrante mediante procesos de adopción, rechazo y sustitución. Ivan Darías Alfonso propone así el ejemplo de cubanos en Londres. Mona Nikolić, en su estudio sobre restaurantes afrocaribeños en Costa Rica, muestra cómo estos compiten acomodándose al paladar de los turistas extranjeros y, a la vez, buscan convencerlos de que lo que están probando es auténtica cocina afrocaribeña. Curiosamente, Nikolić es la única representante de la antropología en un volumen que lleva el término “prácticas culinarias” en su título.

La cuarta y última sección, “Consumption and Communities”, desplaza el enfoque hacia las prácticas de circulación, abastecimiento y consumo de alimentos para resaltar como éstas participan en la construcción o mantenimiento de lazos comunitarios y de relaciones de género. Bajo estos aspectos, Dwaine Plaza analiza una forma particular de remesa llevada a cabo por residentes jamaíquinos en Canadá: el envío de barriles que contienen, principalmente, alimentos. Por su parte, Elizabeth Den Boer muestra cómo las mujeres, al hacerse cargo de los rituales alimentarios, son las garantes de la pervivencia de la religión y cultura hindúes en Surinam. Por último, Annika McPherson teoriza la *ital food* como una práctica decolonial, en la medida en que forma parte integrante de los ideales liberatorios de la comunidad Rastafari.

Si bien es cierto que cada una de las secciones es coherente en cuanto a la temática general y que el volumen

contiene artículos de calidad, el libro no cumple con lo anunciado; por ejemplo, no alcanza a entablar un diálogo interdisciplinario. La mayoría de textos provenientes de la disciplina literaria quedan agrupados en la primera sección, la cual ofrece poca información empírica sobre las culturas alimentarias caribeñas, pues se apoya sobre ficciones y estrategias estéticas/artísticas. En cambio, los textos que provienen de las ciencias sociales conectan más con el título propuesto por los editores. El objetivo de descolonizar la producción teórica también permanecerá agendado. Basta con observar que ninguno de los autores proviene de instituciones del Caribe o del Sur. Finalmente, la poca conexión entre los diferentes enfoques compromete la aparición de un hilo conductor y de un debate, lo cual hace difícil vislumbrar la formación de un marco teórico prometedor para estudiar las culturas alimentarias.

Claudia Rauhut (2012)

Santería und ihre Globalisierung in Kuba.

Tradition und Innovation in einer afrokubanischen Religion

Würzburg: Ergon Verlag, 340 S.

Resenhado por Andreas Hofbauer

Universidade Estadual Paulista, UNESP

Baseando-se em amplas pesquisas bibliográficas e, acima de tudo, num minucioso trabalho de campo realizado em Havana, Claudia Rauhut propõe-se a analisar como, no momento em que a santería se dispersa pelo mundo, as concepções a respeito dela são disputadas e remodeladas pelos próprios adeptos, e como a construção de redes transnacionais repercute sobre discursos e práticas, ensejando negociações e conflitos.

Para isso, Rauhut segue, neste estudo instigante, uma proposta metodológica inovadora: procura avaliar processos de globalização a partir de uma perspectiva micro. A antropóloga alemã mostra que processos de transnacionalização não são obrigatoriamente resultado de processos migratórios. A santería pode ser entendida como uma forma religiosa de transnacionalização produzida localmente por líderes religiosos que, geralmente, não têm a possibilidade de sair de Cuba. Ao integrar estrangeiros através de obrigações ritualísticas periódicas à sua família de culto, constroem redes transnacionais. Por meio delas conquistam prestígio e criam as condições que lhes

permitem participar, com autoridade, dos diálogos transnacionais sobre a religião dos orixás.

Rauhut abre o livro com reflexões críticas sobre alguns conceitos-chave (secularização, religião), a partir dos quais busca construir as bases teóricas para sua abordagem. Ao debater as categorias diáspora e transnacionalização, Rauhut apresenta os trabalhos de dois antropólogos renomados que lhe servem como inspiração teórica principal: tanto a tese de J. Lorand Matory (1999) a respeito da gênese transnacional dos iorubás quanto a noção de “política e poética de africanização” de Stephan Palmié (2008) expressam posições analíticas que incorporam as máximas do discursive turn e buscam romper com noções como estrutura, valores e essências, evocadas pelo conceito clássico de cultura.

Os capítulos históricos iniciam-se com uma análise dos primeiros estudos sobre a santería, que revelam, entre outros, que o pioneiro nestas pesquisas, Fernando Ortiz, não só dialogava com cientistas que investigavam a “religiosidade africana” no

Brasil (Raimundo Nina Rodrigues, Roger Bastide), mas também inspirava-se em importantes obras escritas por africanos originários da atual Nigéria (Samuel Ajayi Crowther, Rev. Samuel Johnson). Muito elucidativos são os capítulos 5 e 6, nos quais Rauhut mostra, com riqueza de detalhes, como a revolução cubana lidou com as formas de religiosidade associadas aos ex-escravos. Ao recuperar a noção de “folklore afrocubano” cunhada por Ortiz, os líderes revolucionários tendiam a tratar a santería como uma parte da cultura (folclore) nacional. A mudança da política religiosa (abandono do ateísmo científico em favor da defesa de princípios laicos), no início da década de 1990, teria aberto as portas aos processos de globalização e revitalização das tradições religiosas afrocubanas.

Na sequência, Rauhut foca processos locais e globais que fizeram com que surgisse um interesse transnacional pelo “lado africano” de Cuba, que incentivaria também o turismo e traria importantes divisas para o governo revolucionário. Com muita habilidade, a autora analisa como, neste contexto marcado por tensões entre forças propensas à mercantilização da santería e o controle estatal sobre ela, emergem atores locais que constroem redes transnacionais com o objetivo de disseminar suas visões sobre a santería e de atrair “clientes” (muitos deles, turistas). Acusações mútuas, desde falta de autenticidade até interesses meramente econômicos na execução dos rituais, marcam as disputas internas e transnacionais nas quais a questão da

pureza de tradição torna-se um recurso discursivo fundamental.

Rauhut localiza, em meio à elite religiosa contemporânea, dois polos discursivos sobre a tradição da santería que se confrontam. O primeiro, disseminado pela Asociación Cultural Yoruba de Cuba, entende que a santería tem suas raízes na ilha caribenha e, devido às perdas culturais provocadas pelo avanço do Islã e do cristianismo na África, pode ser considerada a forma mais autêntica da tradição iorubana. Sendo esta organização a única que possui reconhecimento estatal, ela tende a atuar como um órgão regulador oficial que vincula a defesa da santería à defesa da identidade nacional.

Já o polo da linha africana, corrente minoritária, combate, com fervor, qualquer influência identificada com o cristianismo e pode ser dividido em duas vertentes: a primeira busca revitalizar tradições que remontam aos primórdios da colonização cubana (Lúkúmización); a segunda procura fundamentar seu reconhecimento religioso por meio de um diálogo e trocas mais diretas com lideranças nigerianas (Yorubización). A análise de Rauhut revela, entretanto, que os discursos podem mudar de acordo com os interlocutores e com os contextos.

Para os objetivos do estudo, não importa, porém, se os discursos coincidem com as práticas ou se a santería se torna – objetivamente – “mais africana” ou não. O foco da pesquisa visa a investigar “quando, como e por quem a África e os iorubas são

evocados para legitimizar certas práticas” (187). Congruente com sua perspectiva teórica, a pesquisadora defende a ideia de que a busca pelas raízes e a construção sistemática de redes transnacionais e pontes para a África devem ser entendidas também como práticas empíricas, uma dimensão que – esta, uma crítica importante da autora – tem sido até agora ignorada pelos especialistas (197).

Rauhut não nega que as tendências de africanização disponham de um potencial capaz de dar relevo ao tema raça. No entanto, opta por não abordar a questão da cor e dos fenótipos em sua obra, o que deixa sem resposta questões interessantes como: até que ponto, por exemplo, a pureza ritualística é relacionada ou não – e por quem – à cor/raça dos sacerdotes? Será a africanidade/iorubanidade imaginada sempre incolor? Mesmo que o discurso nacionalista sobre a identidade mestiça possa ter “abrandado” a ideologia colonial da supremacia branca – algo que precisaria ser demonstrado –, para os não-cubanos que entram em contato com a santería (norte-americanos, europeus e nigerianos), a cor/raça negra constitui um importante marcador de diferença que, não raramente, também é acionado como critério de hierarquização.

Com base no vasto material empírico levantado, a autora volta-se, no fim do livro, para o debate teórico sobre sincretismo e segue, em plena sintonia com suas posições anteriores, as reflexões de Charles Stewart e Rosalind Shaw (1994). Numa perspectiva que concebe os discursos como ação

social ao mesmo tempo em que abre mão de identificar fatores estruturantes em processos históricos e culturais, Rauhut sustenta que a noção de sincretismo precisa ser repensada. Assim, sincretismo, como categoria analítica, só fará sentido se o foco da análise for voltado para os interesses, falas e projetos dos adeptos religiosos, com o objetivo de estudarmos como estes agentes, em contextos concretos marcados por relações de poder, buscam ampliar ou defender suas fronteiras religiosas.

No último capítulo, Rauhut resume as teses principais do seu valioso trabalho, que não apenas reatualiza os estudos sobre a santería, mas os inova de duas maneiras: primeiro, ilumina as disputas e os discursos locais sobre a tradição no momento em que a santería conquista reconhecimento para além do contexto cubano. Segundo, ao revelar não somente ligações e trocas históricas, mas sobretudo as redes contemporâneas, Rauhut começa a preencher uma lacuna nos estudos sobre o Black Atlantic que tem negligenciado – como a autora critica – a perspectiva cubana em suas análises. Os resultados da pesquisa instigam a pesquisadora, inclusive, a apresentar uma sugestão final, de certa maneira provocativa: ao invés de olharmos para Cuba como uma parte da diáspora africana, poderíamos conceber a ilha caribenha como centro discursivo gerador de práticas iorubanas globais.

Recomenda-se a leitura do livro tanto a especialistas em religiosidade afro-diaspórica quanto a todos aqueles

interessados em antropologia e história das populações que foram transplantadas da África para o Novo Mundo.

Bibliografia

Matory, James Lorand (1999): "Afro-Atlantic Culture: on the Live Dialogue between Africa and the Americas", in: Appiah, Anthony; Gates, Henry Louis (eds.): *Africana: the Encyclopedia of the African and African American Experience*, New York: Basis Civitas Books, pp.93-104.

Palmié, Stephan (2008): "Introduction: on Predications of Africanity", in: Palmié, Stephan (eds.): *Africas in the Americas: Beyond the Search for Origins in the Study of Afro-Atlantic Religions*. Leiden: Brill, pp. 1-37.

Stewart, Charles & Shaw, Rosalind (eds.) (1994): "Syncretism / Anti-Syncretism: the Politics of Religious Synthesis", London: Routledge, pp. 7-35.

CROLAR Volumes published since July 2012:

CROLAR Critical Reviews on Latin American Research:

"Inequalities", Vol. 1, No.1, July 2012, Berlin: Lateinamerika-Institut of the Freie Universität Berlin.

CROLAR Critical Reviews on Latin American Research:

"Violence & (In)Security", Vol.1, No.2, December 2012, Berlin: Lateinamerika-Institut of the Freie Universität Berlin.

CROLAR Critical Reviews on Latin American Research:

"Resistance and Social Movements", Vol. 2, No.1, April 2013, Berlin: Lateinamerika-Institut of the Freie Universität Berlin.

CROLAR Critical Reviews on Latin American Research:

"Lo Urbano: Current Urban Research in and from Latin America", Vol. 2, No.2, October 2013, Berlin: Lateinamerika-Institut of the Freie Universität Berlin.

CROLAR Critical Reviews on Latin American Research:

"Politics, Societies and Cultures in Contemporary Central America", Vol. 3, No.1, April 2014, Berlin: Lateinamerika-Institut of the Freie Universität Berlin.

CROLAR Critical Reviews on Latin American Research:

"Asymmetries of Knowledge in Latin America", Vol. 3, No.2, October 2014, Berlin: Lateinamerika-Institut of the Freie Universität Berlin.

CROLAR Critical Reviews on Latin American Research:

"Gender and Deviance in Latin America", Vol. 4, No.1, April 2015, Berlin: Lateinamerika-Institut of the Freie Universität Berlin.

CROLAR Critical Reviews on Latin American Research:

"Sound and Dissonance: Music in Latin American Culture", Vol. 4, No.2, October 2015, Berlin: Lateinamerika-Institut of the Freie Universität Berlin.

CROLAR Critical Reviews on Latin American Research (forthcoming):

"Science, Technology, Society – and the Americas?", Vol. 5, No.1, April 2016, Berlin: Lateinamerika-Institut of the Freie Universität Berlin.

CROLAR Critical Reviews on Latin American Research

CROLAR is an online review journal offering critical reviews of recently published writings on Latin America, founded in July 2012 and domiciled at the Institute for Latin American Studies at the Freie Universität Berlin. CROLAR is peer-reviewed by at least two external reviewers.

It is an interdisciplinary journal embracing contributions on literary studies, history, sociology, economics, anthropology and political science. It is an open access and free to use journal. CROLAR is published twice a year and multilingual since July 2012.

This journal provides immediate open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge.

CROLAR (ISSN 2195-3481) is indexed in GoogleScholar, BASE, OAI-PMH, JURN and DOAJ

Further information on www.crolar.org



Contact

CROLAR Editorial Team
c/o Lateinamerika-Institut
Freie Universität Berlin
Rüdesheimer Str. 54-56
D-14195 Berlin, Germany

www.crolar.org
e-mail: contacto@crolar.org
twitter: @crolar