

Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN:1697-0101

www.sibetrans.com/trans

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología

TRANS 17 (2013) ARTÍCULOS/ ARTICLES

Pensar la música desde las ciencias sociales. Entrevista a Esteban Buch

Igor Contreras Zubillaga (École des Hautes Études en Sciences Sociales)
Sonsoles Hernández Barbosa (Universitat de les Illes Balears)

Resumen

En esta entrevista, Esteban Buch, investigador y profesor en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), nos hace partícipes de su visión de la disciplina musicológica, de cómo construye sus objetos de estudio y de su concepción del oficio de la escritura, así como de su interés reciente por las teorías sociológicas de la cultura a las que le han conducido sus últimos trabajos en torno a los vínculos entre música erudita y popular, en particular sobre el tango. De este fructífero diálogo emana una visión de la musicología en íntima relación con las ciencias sociales, conducida por una curiosidad continuamente renovada y una firme predisposición a la revisión crítica, sin renunciar por ello al placer del ejercicio narrativo.

Abstract

In this interview, researcher and professor at the *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) Esteban Buch shares with us his view of the musicological field, how he construct his objects of study and his personal conception of the craft of writing, as well as his recent interest for the sociological theories of culture that lead to his latest works on the relationship between art and popular music forms, particularly in relation to tango. From this fruitful dialogue emerges a picture of musicology in an intimate relationship with the social sciences, driven by a continuously renewed curiosity and a solid willingness to critical revision without compromising the pleasures of the narrative practice.

Palabras clave

Esteban Buch, Musicología, Teoría crítica

Key words

Esteban Buch, Musicology, Critical Theory

Fecha de recepción: octubre 2012

Fecha de aceptación: mayo 2013

Fecha de publicación: julio 2013

Received: October 2012

Acceptance Date: May 2013

Release Date: July 2013

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for comercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 2013

Pensar la música desde las ciencias sociales. Entrevista a Esteban Buch

Igor Contreras Zubillaga (École de Hautes Études en Sciences Sociales)
Sonsoles Hernández Barbosa (Universitat de les Illes Balears)

Esteban Buch (Buenos Aires, 1963) es con toda probabilidad uno de los investigadores que más ha pensado las relaciones entre música y política en el contexto del siglo XX. Estas reflexiones han dado lugar a diversas monografías centradas en objetos que discurren desde el himno argentino hasta la censura de la ópera *Bomarzo* de Ginastera en 1967 por parte de la dictadura militar del general Onganía, pasando por figuras del canon de la música occidental como Beethoven o Schönberg. Así, *La Novena de Beethoven - Historia política del himno europeo* (El Acantilado, 2001) constituye un estudio sobre los diferentes interpretaciones y usos políticos de la “Oda a la Alegría”, desde el momento de su composición hasta la actualidad, entre ellos como himno oficial de Europa. Por otro lado, en *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical* (Fondo de Cultura Económica, 2010) Esteban Buch nos presenta un estudio de la recepción de las primeras obras del compositor por parte de la crítica vienesa, para acabar proponiendo una lectura en clave sociológica de las controversias que generaron.

En esta entrevista, el investigador afincado en París, donde ejerce de profesor en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), nos hace partícipes de su visión de la disciplina musicológica, de cómo construye sus objetos de estudio y de su concepción del oficio de la escritura, así como de su interés reciente por las teorías sociológicas de la cultura a las que le han conducido sus últimos trabajos en torno a los vínculos entre música erudita y popular, en particular sobre el tango. De este fructífero diálogo emana una visión de la musicología en íntima relación con las ciencias sociales, conducida por una curiosidad continuamente renovada y una firme predisposición a la revisión crítica, sin renunciar por ello al placer del ejercicio narrativo.

1. Filiación y proyecto intelectual

Sonsoles Hernández Barbosa: *Le proponemos empezar preguntándole acerca de un aspecto central de su investigación como es la aproximación que plantea a los objetos sobre los que trabaja. Sus textos revelan un enfoque preeminentemente histórico, que queda explicitado a través de la presencia del término “historia”, en los títulos de algunos de sus libros, por ejemplo: O juremos con gloria morir - Historia de una épica de Estado (Editorial Sudamericana, 1994), La Novena de Beethoven - Historia política del himno europeo (El Acantilado, 2001), Historia de un secreto. Sobre la Suite Lírica de Alban Berg (Interzona, 2008). Incluso, en otra entrevista leíamos que usted se definía como historiador de la música. ¿Podría profundizar en qué es para usted ser historiador de la música dentro del ámbito de la musicología?*

Esteban Buch: Yo me reconozco sobre todo como historiador de la música. Digamos, de las etiquetas disponibles es la que más me gusta; cuando me preguntan qué hago, espontáneamente prefiero decir eso. Por una razón simple: trabajo sobre el pasado y tengo un interés fuerte por los relatos. Y también por una razón no sé si teórica, pero sí más general, que es que me interesan las ciencias sociales como ámbito global, y que usar el rótulo “musicología” es una manera de insistir sobre una especie de autonomía o de aislamiento disciplinario con respecto al resto de las ciencias sociales, mientras que la historia de la música como territorio comunica mejor con la historia como disciplina y por lo tanto con las ciencias sociales en general. Ese aislamiento de la musicología me cae un poco mal en la medida en que, por un lado, es un producto histórico indisociable de la idea de una ciencia de la música culta exclusivamente, además vinculada con una tradición institucional bastante conservadora. Por otro lado, si uno define la especificidad de la musicología por el tema del análisis musical o de la descripción técnica de las obras, la consecuencia es retirarle a la historia de la música, entendida como una provincia local de las ciencias sociales, esa misma dimensión del análisis y la descripción de las obras, dos cosas entre las cuales, dicho sea de paso, yo no hago una distinción firme, pues me parece que comparten la misma

epistemología. Así que esa preferencia por la historia de la música es una combinación de razones personales y de razones disciplinarias.

Dicho esto, la musicología es para mí fundamental, y no me molesta en absoluto ser considerado como un “musicólogo”, cosa que me ocurre con cierta frecuencia. Si uno trabaja sobre un compositor clásico –Schönberg, o Beethoven, o cualquier figura del canon–, es indispensable conocer lo que los musicólogos han producido sobre esas figuras y sus músicas, en algunos casos desde hace dos siglos. Y es por supuesto en el ámbito de la musicología que se han desarrollado no sólo las técnicas de análisis musical corrientes en el ámbito académico, sino también las críticas y las discusiones epistemológicas sobre esas mismas técnicas. Sin la musicología, los historiadores de la música no podríamos ni siquiera comenzar a hablar de la mayoría de los objetos sobre los que trabajamos. En ese sentido yo estoy por una integración completa de la musicología en las ciencias sociales, y por tomar en cuenta no solamente los aportes empíricos de la musicología sino también su discusión interna sobre su relación con la historia como ciencia y con el pasado como objeto. Además la musicología de hoy es bastante más abierta que hace diez o quince años, y toda la dinámica a nivel internacional va hacia un ablandamiento de las fronteras disciplinarias. Creo que la distinción entre musicología, para la música culta; etnomusicología, para las músicas más o menos tradicionales o exóticas; y sociología de la música, para las músicas populares más o menos industriales... que esa tripartición disciplinaria es obsoleta, y que hay que trabajar para cuestionarla. En todo caso, yo defiendiendo la idea de que todas esas fronteras deben ser revisadas.

Sonsoles: Efectivamente, nos ha parecido que la lectura de sus textos trasluce esa convivencia entre disciplinas a la que ha hecho referencia: la historia, el análisis musical, la sociología, ¿cómo integra usted esos diferentes acercamientos? ¿Se conjugan en función de los objetos que estudia?

Esteban: A lo anterior agregaría la importancia que tiene la sociología, y la sociología de la cultura en particular, para el estudio histórico de las prácticas artísticas. En cierto punto me dije que entre la música y la política las

relaciones son variadas, pero que para entenderlas en muchos casos había que pasar por la sociología de la cultura. Incluso escribí un texto un poco programático que se llama así: “De la música a la política pasando por la cultura”¹. Porque me parece que la sociología de la cultura es una de las vetas más importantes para resituar las prácticas musicales, sobre todo las prácticas clásicas, en un espacio social no homogéneo. La musicología tradicional suele suponer la universalidad de la experiencia de esa música, e incluso las reflexiones críticas sobre el canon musical, como por ejemplo, hasta cierto punto, mi libro sobre la *Novena* de Beethoven, pasan por la idea de que la pertinencia de esa música en el campo político es una consecuencia de su dimensión universal incluso cuando se la percibe como fuente de alienación. Y eso es un mito que la sociología de la cultura permite desarmar, no tanto para concluir en algo que ya se sabía de entrada, esto es, la dimensión elitista de la práctica clásica o el voluntarismo de los proyectos de democratización de la cultura, sino como herramienta para identificar configuraciones locales: quiénes son las personas que están hablando de música clásica en tal situación, quiénes están involucrados en el proyecto de universalización de la cultura, y así.

Eso tiene una dimensión epistemológica que me importa mucho y que a la vez me cuesta trabajo entender, en el fondo. Digamos, para resumir, que las teorías de la legitimidad cultural desde Pierre Bourdieu en adelante suponen que hay jerarquías *de facto* entre los diversos tipos de música y que esas jerarquías la gente las incorpora vía algún tipo de *hábitus* o de transmisión. Eso supone una exterioridad del sistema de las jerarquías con respecto a la conciencia que la gente puede tener de que esas jerarquías existen en la sociedad. El problema es que resulta difícil hacer la descripción de las jerarquías culturales sin una información precisa sobre quiénes reconocen la existencia de esas jerarquías y quiénes pueden, efectivamente, utilizarlas, por ejemplo, para fines políticos. Por ejemplo, la norma en los grupos dominantes hoy ya no es la legitimidad de la cultura clásica o de la música clásica sino la legitimidad de la conducta omnívora, como decía Richard Peterson. Lo que está

¹ Esteban Buch, “De la musique au politique, en passant par la culture”, *L’institution musicale*, J.-M. Bardez, J.-M. Donegani, D. Mahiet, B. Moysan (eds.), Sampzon, Éditions Delatour France, 2011, p. 112-121.

“bien” para alguien “culto” hoy es interesarse por distintos tipos de música, sin *a priori* jerárquicos como que este género es mejor que aquél, que el jazz es mejor que el rock, o el rock que el tango, etc. Como una especie de hospitalidad genérica general. Lo cual me parece bien, es mi actitud personal y supongo que es la de ustedes. Es la norma en realidad, y no porque sea la norma tenemos que denunciarlo, al contrario, pues esa nueva norma es el resultado de varias décadas de cuestionamiento de otra norma que antes parecía tan natural como esta o más, la de la superioridad moral de cierta cultura llamada alta, cuyas virtudes había que difundir en toda la sociedad, y que terminó más y más apareciendo como una ideología etnocéntrica y clasista, etc. Bueno, hemos pasado de esa norma a esta otra norma del omnivorismo y entonces suponemos que eso tiene que valer para todos porque realmente es una norma de la pluralidad, de la democracia y demás. Ahora, esa idea tan generosa también está marcada socialmente. Si a alguien como nosotros, digamos alguien de clase media con diploma universitario que vive en una capital europea, le preguntan si le gustan las músicas populares la respuesta va a ser probablemente “sí claro que me gustan, y mucho, incluso más que la música clásica”. En cambio si uno va a preguntarle a alguien que vive en una *banlieue* de París y le gusta exclusivamente el rap, por ejemplo, si le gustan las músicas populares es probable que lo de “música popular” no quiera decir mucho para él, porque “música popular” es una construcción histórica hecha por gente con acceso a la cultura legítima que se interesó por otros géneros a partir de esa experiencia de la cultura legítima. En otras palabras, los procesos de categorización de la diversidad de las prácticas culturales dependen de la situación social de los actores, y por eso mismo implican una dimensión política.

Igor Contreras Zubillaga: *Ya que nos referimos a una metodología conformada a partir de diferentes disciplinas, además, podemos señalar el hecho de que, en la actualidad, nociones como “pluridisciplinaridad”, “interdisciplinaridad” y “transdisciplinaridad”, cuyas especificidades en ocasiones son bastante vagas, plagan los discursos de las ciencias sociales, si bien en la práctica su materialización efectiva no siempre se produce. ¿Cómo ve usted a este*

respecto la situación de la musicología, caracterizada hasta hace poco por un afirmado aislamiento en relación con otras disciplinas? Y en este sentido ¿cómo gestionar un acercamiento al objeto musical concebido en función de sus especificidades con su integración en el conjunto de las artes como hecho cultural?

Esteban: La articulación entre disciplinas se ha transformado en un lugar común, en España por lo que ustedes me dicen, y en Francia desde ya: decir que uno hace un trabajo interdisciplinario, transdisciplinario, multidisciplinario... En teoría lo interdisciplinario supone que hay disciplinas constituidas que dialogan en tanto que son diferentes, mientras que transdisciplinario sería una especie de ámbito común que precisamente se distinguiría de las marcas disciplinarias. Pero bueno, eso es un poco virtual. En la práctica, yo distingo dos niveles de discusión. Uno es la investigación en sí, y otro la formación de los jóvenes investigadores. Tratándose de investigación para mí no hay un problema de transdisciplinariedad. En general, yo voy a buscar los saberes y los útiles metodológicos que me interesan en función de los objetos o las problemáticas sobre las que trabajo. Que un autor se defina como filósofo, sociólogo, antropólogo o lo que sea, musicólogo... me importa bastante poco, lo que me interesa es lo que me aporta intelectualmente. No pienso que haya ninguna dificultad con eso, aun si hay que tener cuidado con lo que se dice al tratar de conseguir plata para hacer una investigación...

A nivel pedagógico las cosas son distintas, pues hay un problema de mercado de trabajo para los jóvenes investigadores, y, nos guste o no, la división del trabajo intelectual pasa por estas identificaciones de disciplinas. Alguien que quiere trabajar sobre música tiene en principio más posibilidades de conseguir trabajo si asume una identidad de musicólogo y es candidato a puestos definidos como de musicología. Renunciar a todas las marcas institucionales, como los diplomas que identifican eso, lleva a poner a la gente en situación de fragilidad. Por eso el máster de la École que dirijo se llama "Música", no se llama "Musicología" pero por lo menos se llama "Música", para que la gente que nosotros formamos pueda presentarse a candidaturas por un puesto en musicología, y a la vez pueda hacer valer el hecho de que viene de

una escuela de ciencias sociales (la EHESS), como garantía de su apertura transdisciplinaria.

Igor: *Y en lo relativo a este cruce entre la historia de la música y las ciencias sociales que usted practica ¿se considera seguidor de alguna tradición, de alguna escuela o de algún autor dentro y/o fuera de esta última disciplina?*

Esteban: Bueno, como tal no veo una tradición particular en el ámbito de los estudios musicales. Siempre hubo musicólogos que leían a los historiadores o que se interesaban por la estética filosófica, pero creo que el cruce entre musicología y ciencias sociales es más bien una configuración contemporánea. Y no toca sólo a la gente que trabaja sobre música, pues la discusión es parecida en torno a los objetos artísticos en general, incluso en torno a la cultura en general. Creo que hay realmente una nueva distribución de las relaciones entre los saberes, gracias a la influencia conjugada de varios grandes proyectos transversales, como fueron la semiología estructuralista, el postestructuralismo y la deconstrucción, los *Cultural Studies*, etc.

A la vez si es por mencionar una personalidad, bueno, siempre me parece estar volviendo a Theodor W. Adorno. Es como si estos proyectos de una historia cultural de la música o de una fusión de la musicología con las ciencias sociales de algún modo tuvieran que posicionarse con respecto a Adorno, aunque más no fuera para marcar una distancia. Yo siempre pienso que la mayoría de las preguntas que me interesan están mencionadas, planteadas, en su obra, y que lo que trato de hacer es buscar otras respuestas, por montones de razones en las que no sé si vamos a entrar ahora. Desde 1999, mi seminario en la EHESS se llama "Música y política en el siglo XX": ante un tema así, el autor con el que siempre de alguna manera me parece estar dialogando –en fin, no es que él me escuche pero quiero decir, desde un punto de vista hermenéutico– es sin duda Adorno.

2. Del documento al corpus

Sonsoles: A propósito de los vínculos que establece con la disciplina de la historia, nos ha llamado la atención el lugar central que ocupan los documentos en su trabajo de investigación. Nos preguntábamos cómo configuraba usted sus corpus. Es un poco la pregunta de si es antes el huevo o la gallina: ¿configura usted sus corpus a partir de su objeto de estudio o sería más bien el hallazgo de un corpus el que lo constituiría a priori?

Esteban: Esa pregunta es, efectivamente, un poco el huevo y la gallina. Yo la desplazaría un poco antes de volver a la relación entre objeto y corpus. Me ha ocurrido varias veces en mi trabajo decir: primero el objeto, después las disciplinas en las que tengo que alimentarme para entender ese objeto. Eso lo vi de manera muy clara a comienzos de los años 90, al escribir *O juremos con gloria morir*, un estudio sobre el himno nacional argentino, que fue mi primera investigación histórica desde el punto de vista disciplinario, como estudiante en la EHESS. Yo quería trabajar sobre el himno sobre todo por razones biográficas, las de alguien que había hecho el colegio secundario bajo la dictadura argentina de 1976-1983, y comenzado a trabajar como crítico musical durante la transición democrática que siguió. Pero también porque esa música de Estado creada por una revolución y utilizada por un Estado dictatorial me parecía un objeto ideal para pensar las relaciones entre música y política en general. Y yo a priori no sabía si eso era un trabajo de sociología, de historia política, de musicología, de historia cultural o de otra cosa, así que fui leyendo en función de lo que el objeto me pedía, por así decir. Eso me llevó por ejemplo a la teoría de los imaginarios sociales y a las políticas simbólicas, y a interesarme por otras músicas usadas en contextos políticos, y también a leer bastante sobre historia de Argentina y, por lo tanto, sobre historiografía, y así sucesivamente. Era como si el objeto mismo me pidiese recursos teóricos.

Es una experiencia que sigo haciendo cada vez que me digo: quiero explorar este objeto, ¿qué necesito para entenderlo? Y a partir de ahí viene la pertinencia de las lecturas, de las discusiones teóricas, de las decisiones sobre la metodología. Hay un grupo de investigadores del CRAL (Centre de

Recherches sur les Arts et le Langage) al que pertenezco que desarrolló durante años en el CEHTA (Centre d'Histoire et de Théorie des Arts) una reflexión sobre la noción de "objeto teórico". Se trata de objetos que tienen como una virtud teórica especial, una capacidad intrínseca para suscitar cuestiones teóricas por sus propias características empíricas. Por dar un ejemplo reciente, ahora estoy participando en un proyecto colectivo sobre el impacto de la tecnología digital en las prácticas de escucha de música, en particular el tango y la música clásica. Y ahí me encuentro frente a este objeto nuevo que es la cuestión de los géneros musicales re-configurados por Internet, lo cual sin duda me va a llevar a leer muchas cosas sobre Internet. Así que esta idea de "objeto teórico" me parece interesante.

Todo eso es algo diferente de la relación entre objeto y corpus. Tratándose de historia sobre todo, la dimensión empírica debe ser fuerte, por definición. Para hacer un buen trabajo hacen falta muchos documentos, hace falta tener más documentos de los que uno puede incluso estudiar... en fin, cuanto más hay mejor. Me gustan los textos con muchas notas, donde se siente la acumulación primaria de las fuentes. Pero eso no es lo mismo que construir un objeto. El objeto es un recorte dentro de esa operación, que a veces puede incluso llevar a descartar algunos documentos, a decir, esto no es pertinente. Y al revés, a veces también uno parte de un corpus que no tenía claramente identificado al comienzo, de eso va el objeto y el objeto sugiere nuevas investigaciones empíricas.

Un ejemplo concreto de eso fue para mí la elaboración de *El caso Schönberg*. Lo que me interesaba en esos primeros conciertos de Schönberg anteriores a la Primera Guerra Mundial, durante los años de la invención del atonalismo, era comprender cómo los críticos musicales trataban de conceptualizar la novedad, y cómo a menudo fracasaban en el intento. Al comienzo mi corpus era todo lo que se había escrito sobre esos primeros conciertos de Schönberg en Viena en esos años, y también en otros lugares, lo cual era el único modo de ver si la recepción local tenía alguna especificidad. Ya eso solo era una cantidad de recortes de prensa bastante importante, varios centenares. Sólo que me di cuenta de que para entender cómo se percibía la novedad de la música de Schönberg necesitaba entender cómo se percibía la

novedad en general, e incluso qué concepto de novedad, y por lo tanto qué concepto de norma, esa música tan rara a la vez suponía y suscitaba. Eso me llevó a crear –a crear y no a buscar, pues los corpus no existen en la naturaleza, sino que son creaciones de los investigadores– un segundo corpus, que llamé para mí, medio como un chiste, “paracorpus”, y que consistía en un centenar de críticas de obras de otros compositores estrenadas en Viena en esos mismos años. El origen de ese segundo corpus fue, por lo tanto, de orden teórico: una interrogación sobre la historicidad de las maneras de percibir y de escribir la novedad, la innovación, la trasgresión. En el libro publicado de todo ese material no queda casi nada, pero aun así esa etapa fue muy importante para entender el fenómeno resumido en el subtítulo, *El nacimiento de la vanguardia musical*.

Igor: *Siguiendo con la cuestión de los documentos, en su libro sobre Schönberg se vale de la crítica musical como testimonio de la escucha de una obra musical. No obstante, el alcance de la crítica musical, en ocasiones reducida a la crónica y a dar cuenta de las habilidades interpretativas, puede resultar muy limitado para los intereses del historiador. ¿Cómo se enfrenta usted a esta problemática? Y de una forma más general ¿cuáles serían los límites del documento escrito en el caso particular del objeto musical?*

Esteban: A ver, si razonamos por círculos concéntricos de problemas, el problema de cualquier historiador es que las fuentes nunca son exhaustivas, que lo que puede recomponer del pasado siempre es parcial. Ese es como el “blues” del historiador: que por muchos documentos que tenga siempre son insuficientes, pues el pasado siempre está perdido, en su mayor parte.

Después hay una problemática propia a la historia de las prácticas artísticas, que es que en los últimos dos siglos por lo menos, digamos la modernidad, se caracterizan por su inclusión en una esfera privada. La gente, la mayoría de la gente se relaciona con el arte en el espacio de su vida privada, en momentos en que hace algo distinto de su rol social habitual. El resultado de eso es que, en general, esas personas no tienen muchas razones para dejar una huella de qué piensa, de qué siente, de cuál es su experiencia. Y si eso

vale para el público, también vale para toda una cantidad de actores del ámbito musical, como los organizadores de conciertos, los intérpretes e, incluso, según los casos, los compositores mismos. Es cierto que hay gente que sí escribe sus impresiones de espectador en diarios íntimos, en su correspondencia, hoy en blogs o en foros, etc. Pero aun así son casos particulares cuya representatividad es siempre hipotética. Entonces es como si el 90% de los fenómenos de recepción potencialmente importantes para una sociología histórica de las artes estuviera fuera del radar de los historiadores. De ahí la importancia de las profesiones vinculadas con las artes que sí consisten en producir discursos de manera sistemática y sofisticada, como los críticos musicales o los musicólogos. La crítica periodística tiene el interés de ser casi lo único que queda de un enorme archipiélago de experiencias que no se han traducido en huellas que un historiador pueda explotar. Entonces la crítica es como una especie de riqueza de pobre. No hay nada pero por lo menos hay eso.

Claro que la importancia de la crítica periodística varía muchísimo de una época a otra. Cuando uno trabaja sobre Schönberg es la época de oro, para cada concierto en Viena, en París o en Berlín uno sabe que va a haber 4, 5, 8 o 10 personas que dijeron algo, y eso es un lujo absoluto. Si uno piensa en la cantidad de acontecimientos históricos en donde no había nadie para decir nada o había una única persona sobre la cual recae toda la prueba testimonial durante generaciones de historiadores, tener 10 personas que opinan sobre un acontecimiento está muy bien. Salvo que eso vale para una parte del siglo XIX y una parte del siglo XX y basta. Si uno quiere estudiar la construcción del sentido de la obra de un compositor contemporáneo, o incluso la de músicos del campo de la “música popular”, el material escrito será sin duda más limitado. Por eso hay muchos estudios sobre la recepción que resultan frustrantes, porque finalmente el material es pobre.

A la vez el trabajo de un crítico musical no es solamente hacer una descripción de algo que está allí viendo y que es el único en ver, sino desarrollar una argumentación específica que hace de él no solamente un testigo sino también un exégeta, un evaluador y un difusor. Cuando uno piensa en la complejidad de todos esos roles, comprende la dificultad del trabajo de

esta gente que tantas veces se equivocó, o dijo barbaridades, o se sirvió de tal obra como pretexto para expresar prejuicios reaccionarios; en fin, los críticos son muy poco populares en la historia de la música, y a menudo por buenas razones. Sea como sea, en ciertas configuraciones una crítica musical rica y densa ya es una buena aproximación para entender el impacto inicial de una obra, que a menudo es decisivo para el resto de la historia de su recepción, aun si el déficit es estructural, pues lo que un crítico musical profesional diga no es lo mismo que la experiencia de un señor cualquiera en un concierto, más allá del hecho de que la crítica muchas veces da indicaciones sobre cómo se comportó el público.

En síntesis: mejor que existan las críticas aunque haya que tomarla con pinzas, evitando confundir la recepción escrita con la recepción “tout court”. Además la experiencia musical es particularmente difícil de conceptualizar. Esa es una de las virtudes y a la vez una de las maldiciones de la música, su carácter formal, no semántico, en fin, todas esas características evidentes que hacen que de todas maneras aun las descripciones técnicas más precisas sean insatisfactorias con respecto al sentido. Ir a un concierto y decir algo después que realmente restituya nuestra experiencia y que además, a partir de ella, se afirmen cosas interesantes sobre la obra que acabamos de escuchar es casi misión imposible. La fuerza de lo real, no sé cómo decirlo.

3. La polémica como herramienta

Sonsoles: Las polémicas están muy presentes en sus investigaciones, el mayor ejemplo es el estudio que realiza en su libro sobre Schönberg del Skandalkonzert del 31 de marzo de 1913. ¿Qué hace de las polémicas una herramienta heurística útil para usted? ¿Qué podemos extraer de ellas?

Esteban: Es así, siempre me gustaron... No es que me gusten las polémicas en sí, pero sí me gusta estudiarlas; polémicas, o “affaires”, o casos, o escándalos, todo eso siempre me gustó mucho. El último escándalo que estudié es el estreno de la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky en 1913, pero en mi libro sobre el himno argentino de 1994 ya hay dos polémicas que fueron

estructurantes en esa historia y que yo trabajo de una manera micro-histórica, una en 1927 cuando el gobierno decide hacer una nueva versión oficial y la oposición obliga a retirarla, otra en 1990 cuando el rockero Charly García graba su propia versión y se le vienen encima los “patriotas” conservadores... *The Bomarzo Affair* lo dice en el título, *El caso Schönberg* también... Sí, es una constante en mi trabajo. Y me gustan esas polémicas primero por razones digamos dramáticas. Son buenas historias, son buenas escenas. Me gusta esa idea de una escena donde la historia se condensa, en cierto modo. Eso es una diferencia entre los escándalos en *performing arts*, o sea en música, en teatro o en danza, y los escándalos literarios, porque en estos siempre hay mediaciones, como la de los periódicos. En cambio, los escándalos en música o en teatro, antes de ser evocados en los diarios son primero escenas, literalmente. Una noche de 1913... el escándalo de la *Consagración* dura 40 minutos, y en esos 40 minutos es como que toda la época está dramatizada. Entonces mi interés por los escándalos viene de un gusto literario, si se quiere, por las historias que uno puede tejer a partir de ellos. Incluso esos relatos tienen aspectos bastante divertidos, que me gustan como autor, como escritor.

Además, en estos últimos años hubo una toma de conciencia colectiva de que la forma “affaire” o la forma escándalo tienen un poder heurístico particular. Es algo que desarrollaron primero la sociología y la historia de la ciencia, al menos desde el libro de Thomas Kuhn sobre las revoluciones científicas, que tiene ya cincuenta años, al ver las situaciones de controversia como momentos donde emerge una especie de inteligibilidad suplementaria. Por supuesto que hay toda una gama, entre un escándalo en donde la gente se agarra a piñas y no discute para nada, que algunos casos hubo, y una controversia erudita tipo “estimado colega, yo no estoy de acuerdo con usted”. No hay que confundir una discusión racional entre argumentos contradictorios con casos de violencia simbólica o incluso real en donde lo que cuenta no es quién tiene razón sino quién tiene el poder de imponer su punto de vista. Pero el punto común a todas esas situaciones pasa por las virtudes heurísticas del “disenso”.

Es algo que ha desarrollado mucho en estos últimos años la sociología pragmática. Pues la otra palabra clave sería el pragmatismo, la idea de que

está muy bien interesarse por los discursos, en la tradición semiótica por ejemplo, pero tanto mejor si además uno se interesa por lo que esos discursos hacen. Eso ya está presente de otra manera en autores como Foucault, pero la sociología pragmática lo ha desarrollado mucho, en Francia con gente como Elisabeth Claverie o Luc Boltanski, a partir de la idea de tomar en serio lo que dicen los actores, en vez de suponer que estos en general no saben lo que hacen por ser víctimas de la ilusión de la ideología, etc. Las controversias son como una puerta privilegiada de inteligibilidad de la dinámica social, y por eso es casi una moda ahora lo de estudiar controversias en todos los ámbitos. Hay “patterns” de organización de las controversias que son recurrentes, sea que la gente se pelee por obras de arte o por el acceso de las mujeres a las profesiones liberales, como en el trabajo de Juliette Rennes, o por cuestiones de representatividad política, sin hablar de todo lo que los escándalos significan para el estudio de los medios de comunicación, como la tele. Los escándalos musicales tienen además el encanto suplementario, si se quiere, de que a menudo implican aspectos puramente formales, y no sólo contenidos éticos, como suele pasar con la literatura. No es muy frecuente que la gente se escandalice por una simple forma...

Igor: *Si nos lo permite, ya que hablamos de polémicas, le pediríamos que hiciese un ejercicio introspectivo a propósito de la reacción un poco vehemente que suscitó su trabajo dedicado a Schönberg por parte de cierto ámbito de la musicología académica francesa (véase la reseña de su libro en Filigrane y la lectura que se hizo del mismo en Les Samedis d'Entretemps) y a la que usted respondió². ¿Qué lectura hace usted en clave musicológica a propósito de esta polémica?*

Esteban: Me parece que hubo dos tipos de malentendidos con ese libro. Uno fue el de esas dos respuestas que ustedes citan, que eran reacciones complejas pero básicamente hostiles a la idea de cuestionar el valor ejemplar

² Jean-Claude Gallard, “Compte-rendu *Le Cas Schönberg*”, *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, nº 5, 2007, p. 235-240; Esteban Buch, “Le cas Schönberg: une réponse à Jean-Claude Gallard”, *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, nº 6, 2007, p. 203-207; Id., “Réponse”, *Samedi d'Entretemps autour de Le Cas Schönberg*, Ircam, 9 de febrero de 2008, <http://www.entretemps.asso.fr/Samedis/Buch.htm>

de Schönberg para la modernidad. Para mí eran síntomas de la idea bastante corriente de que no hay que meterse con el canon modernista –quiero decir el relato dominante sobre la música del siglo XX, construido a partir de Schönberg, justamente– porque esa construcción es frágil y muchos especialistas creen que hay que defenderla por razones morales y hasta políticas. Frente a esa posición, que me parece un poco dogmática debo decir, la historización es un peligro, pues por definición cuestiona relatos establecidos cuya dimensión mítica es bastante evidente, por muy simpáticos que a uno le caigan.

Después hubo otra gente que entendió mi libro al revés, es decir, como una oda a Schönberg, como si yo hubiera tratado una vez más de convencer a todo el mundo de que sin Schönberg el siglo XX musical hubiera sido un desierto, y que entonces criticó mi trabajo a causa de su propia hostilidad frente a la vanguardia. Y yo, en el fondo, traté de no hacer ni una cosa ni la otra. Traté de evitar ser yo mismo un actor más de la polémica. En cambio quise hacer una historia de las controversias en torno a Schönberg porque estaba convencido, y lo sigo estando, de que en esa pelea prolongada en torno a su obra había una clave de inteligibilidad de lo que había sido toda la historia de la música después, en la pelea como tal, tanto como en la música en sí. De ahí la idea de que ese momento del “caso Schönberg”, en los conciertos de antes de 1914, era como una matriz de la vanguardia musical en general, la vanguardia musical como comportamiento estético y como imaginario político.

Debo decir que me quedé un poco esperando una respuesta crítica desde otro lado, desde el interior de lo que yo proponía, es decir, en términos de una historia social o de una sociología histórica de las controversias, que es un tipo de trabajo que también tiene sus límites y sus dificultades. Por ejemplo, volviendo al tema de la recepción, yo puedo aceptar críticas sobre la dificultad de reconstruir una situación de escucha, o, en un plano más musicológico, de proponer un análisis musical de las obras de Schönberg que no sea en sí un resultado de la historia que se trata de entender. Pero esa lectura crítica hasta ahora no ha aparecido.

Sonsoles: *En su respuesta a la reseña de Filigrane, entre otras cosas, usted afirmaba que “ser un musicólogo militante de la vanguardia se ha convertido en algo más bien corriente, lo cual no impide que, de forma subjetiva, se pueda considerar que esta opción es más atractiva que la de ser simplemente un musicólogo que estudia la vanguardia y a sus militantes.”*³ *¿Cuáles serían, según usted, las consecuencias de este fenómeno que pone de relieve?*

Esteban: Esa frase, efectivamente, resume un poco mi idea de toda esta cuestión. A la vez, y corrigiendo en cierto modo lo que les decía antes sobre la importancia de no entrar en la polémica para poder describirla, me parece que el hecho de escribir un libro sobre Schönberg y de pasar algunos años trabajando sobre el tema es en sí una toma de posición. Sería inútil pretender que no tenga nada que ver ni con mis gustos ni con mis intereses, y que se me ocurrió hacer ese estudio por razones puramente abstractas. Parte de una convicción fuerte sobre, por lo menos, el interés de la pregunta. Además, por qué no decirlo, si la cosa mañana se planteara en términos de referéndum a favor o en contra de Schönberg, yo voto a favor. Claro, dicho así es un disparate lo del voto, pero si uno piensa en una institución como el IRCAM, por ejemplo, uno puede pensar que la deconstrucción crítica del canon modernista puede eventualmente llevar a decir que hay que cerrar el IRCAM porque deriva de una especie de mitología del artista de la modernidad que ya no tiene sentido. Boulez todavía está vivo pero se va a morir un día de estos y aunque no se muera nunca, hay como una especie de relectura de su rol histórico que va a ponerse en marcha, que ya se ha puesto en marcha. Y yo estoy por que ese trabajo crítico se haga, incluso ya estoy participando en él, pero si la cosa llega a plantearse en términos de pro o contra el IRCAM yo digo “no, no, no, yo defiendo el IRCAM”.

En otros términos, y volviendo a Schönberg, yo sigo siendo “schönbergiano”. El distanciamiento del historiador no me lleva a negar eso. Eso tiene que ver con un gusto personal, con una historia personal también, que evoco en los agradecimientos al final del libro. Yo aprendí a analizar la obra de Schönberg en los años 80 con mi maestro en Buenos Aires, el compositor

³ Esteban Buch, “Le cas Schönberg: une réponse à Jean-Claude Gallard”, *op. cit.*, p. 207. La traducción es nuestra.

Francisco Kröpfl, quien a partir de los años 50 había sido un operador histórico de la vanguardia en América Latina, y que a su vez fue discípulo de Juan Carlos Paz, que en los años 30 fue el primer dodecafonista de América Latina. No sé, en algún lado, uno tiene que reconocer su propia historia. A mí me gusta reconocer esa filiación. Y si escribí un libro sobre Schönberg y a veces sigo trabajando sobre él, es porque formo parte de esa historia.

Igor: La cuestión de la subjetividad está, de alguna manera, ligada a la del gusto. ¿Qué implica según usted esta noción de gusto en el ejercicio de la historia del arte o de la estética? ¿En qué condiciona este aspecto los estudios en historia musical, en relación con las otras ciencias sociales? ¿Cobraría mayor o menor importancia en función de los objetos de estudio? En relación con sus investigaciones tal vez nadie se plantearía si le gustan los himnos y marchas sobre los que ha trabajado, algo que sí podría apuntarse en relación con los tangos, por tomar un ejemplo de sus estudios recientes.

Esteban: Es cierto que me gusta el tango, es cierto que no me gustan las marchas militares ni los himnos. Me gusta una parte de la música de Schönberg pero no toda. Me gusta mucha música de Beethoven pero no toda. Me gusta la música de montones de gente que nunca estudié ni tengo intenciones de estudiar. Caetano Veloso, por ejemplo, me gusta mucho pero no creo que me ponga a escribir sobre Caetano. O sobre los Beatles... Me gusta Wagner pero hasta ahora siempre, o casi, le esquivé el bulto. Pero la pregunta no es sobre qué me gusta sino sobre la relación entre gusto y trabajo. Como decía Bourdieu un disgusto también es un gusto, o sea, que mi interés por los himnos nacionales forma parte de mis gustos en ese sentido y, concretamente, ahora estoy haciendo una reedición de mi libro de 1994 sobre el himno argentino en donde explico -hice un prólogo un poco retrospectivo- que el origen de ese trabajo fue que para mí el himno argentino estaba asociado a la dictadura, y que entonces para mí estudiar el himno era trabajar sobre el disgusto que me había producido la asociación entre el himno y la dictadura. Así que de todos modos había un registro biográfico en eso, lo mismo que en mi interés actual por el tango post-piazzolliano de Beytelmann, Tomás Gubitsch

o Gotan Project.

No sé si tengo una teoría sobre estas cosas. Pero sí creo que hay un déficit de reflexión colectiva sobre eso que ustedes señalan, el hecho de que hay una relación fuerte entre el gusto de los investigadores y los objetos sobre los cuales trabajan, que tiene consecuencias directas sobre el resultado, cuya forma más común, pero no la única, es la tentación de la apología, la falta de distancia crítica. Me parece que hay un déficit de ejercicio reflexivo que no es solamente de los musicólogos sino de toda la gente que trabaja sobre arte, en la medida, precisamente, que como decíamos antes el arte forma parte de los placeres privados de la gente y que, en general, decidimos hacer investigación sobre arte porque nos gusta el arte. Conozco muy poca gente que se ocupa de objetos que no les gustan, tratándose de música, siendo que en historia, en general, todos los objetos terribles de la historia humana tienen montones de especialistas que trabajan sobre ellos por razones personales fuertes, sin duda, pero que no son el gusto como tal. Como las guerras o las dictaduras, supongo... ¡espero!

Igor: En el caso de las dictaduras, tendría que ver la orientación política o en qué corriente historiográfica o si usted es un historiador de izquierdas o de derechas o si es revisionista o no revisionista, etc. Tal vez en lo de música y política ser de izquierdas o de derechas tiene sentido pero alguien que trabaja sobre objetos artísticos no le preguntaríamos "es usted de izquierdas o de derechas" pero sí, si lo que estudia merece ser objeto de gusto, es bueno, es legítimo o no es bueno. Aquí estuvimos en un congreso en el que un musicólogo dijo: "parece, muchas veces, que a los musicólogos no les gusta la música".

Esteban: Eso sobre un tono de que está muy mal, de que a los musicólogos les debería gustar la música

Igor: Claro. Entonces, a mí me extrañó mucho esa pregunta.

Esteban: Bueno. Me dan ganas de preguntarle a usted si le gusta la música

sobre la que trabaja.

Igor: *Toda no. Además, la suelo escuchar porque trabajo sobre ella. Por ejemplo, hace mucho que no me pongo un disco de Luis de Pablo por cuestiones de placer, antes me pongo un disco, ahora, de Daniel Melingo que de Luis de Pablo.*

Esteban: Sociológicamente la pregunta no es mala, ¿no? Una investigación sobre la relación de los musicólogos con la música, yo creo que sería interesante. Lo que pasa es que, más allá de los gustos iniciales, hay una especie de deformación profesional que hace que si usted trabaja sobre Luis de Pablo, al cabo de cierto tiempo, independientemente de que le guste Luis de Pablo, por ejemplo, en el caso de Igor, cuando escucha a Luis de Pablo se acuerda de su trabajo. Eso me pasó un poco con el tango. A mí me gustaba escuchar tango y bailararlo en mis ratos de ocio, pero en el momento en que me puse a trabajar sobre el tango, de golpe se incorporó a mi espacio de trabajo y dejó de ser esa práctica únicamente privada. Y desde entonces no es que sienta que trabajo cada vez que voy a bailar tango, pero casi... ¡así que cuidadito con los objetos que eligen!

En fin, volviendo a la pregunta y al comentario sobre los musicólogos a los que no les gusta la música, yo creo que tiene que ver con la idea corriente de que los musicólogos son ante todo músicos o melómanos que escriben, o las dos cosas a la vez, en otras palabras, que su identidad de investigadores está definida por su objeto. Yo en cambio, por mucho que me guste la música, pienso que mi identidad profesional es la de un escritor antes que la de un músico. De hecho, lo que producimos son textos y no música. Hay quien hace música como resultado de una investigación, pero yo les hablo de un investigador que hace sobre todo libros, o artículos, o tesis. Más allá de que también me gustan las situaciones orales como los seminarios o los coloquios, la discusión en general, yo siempre me he pensado como alguien que escribe. No sé si eso hace de mí un escritor, como uno dice de un escritor de novelas, pero en todo caso alguien que vive de escribir, seguro.

4. El oficio de la escritura

Sonsoles: *Y en relación con esto ¿cómo aborda la práctica de este género? ¿Es una cuestión de inquietud personal por la escritura o le parece que el estilo ensayístico está estrechamente ligado al tipo de investigación que realiza, de narrar un relato, de tipo histórico, en su caso?*

Esteban: Volviendo al punto de partida, creo que Adorno, por ejemplo, es un gran escritor. En términos de modelos, en lo referente a la articulación entre dimensión literaria, análisis musical, crítica social y política, y placer del texto, en el sentido de placer del lector, Adorno es para mí una referencia que no ha sido superada. Cuando uno piensa en la dificultad de incorporar la discusión analítica sobre la música a un texto que siga siendo interesante como texto, hay muy pocos ejemplos convincentes. Ese es uno de los dramas de los musicólogos, que cuando quieren ser precisos en términos técnicos tienen que dejar fuera a la mayoría de los lectores potenciales, y que aun para los que sí entienden de qué va tienen que restituir su análisis poniendo cachitos de partitura en el texto, lo cual casi inevitablemente perturba la empatía del lector. Eso está cambiando gracias a la tecnología, pero por ahora cuando alguien como Adorno logra escapar a eso a nivel puramente textual, uno dice: "chapeau". Después, bueno, yo por supuesto trato de que los textos que hago estén "bien escritos". Incluso hay algunos como *Historia de un secreto* o *The Bomarzo Affair* que están tan llevados hacia el lado literario que, de hecho, se han vuelto casi inaudibles para la comunidad académica. Es el precio que pagué, en cierto modo, por esa elección formal. Y no tengo recetas. Yo simplemente le digo a los estudiantes que trabajan conmigo que primero hay que incorporar las reglas de la cultura académica por una cuestión de supervivencia. Si uno no sabe jugar con las reglas del juego académico, bueno, no puede hacer una carrera académica. Así que el punto de partida tiene que ser "sí, yo sé qué es una ponencia o qué es un artículo de revista y demás". Pero si a partir de allí alguien sale de ese molde de manera original, a mí me encanta, claro. No sé si contesté...

Igor: *Tal vez el libro de Berg y el de Bomarzo han tenido un menor impacto en el ámbito académico, pero ha llegado a una comunidad de lectores bastante más amplia que si se hubiese editado en una editorial universitaria. Incluso sus libros sobre Beethoven y Schönberg han sido publicados en editoriales de elevada difusión (Gallimard en Francia, El Acantilado en España). ¿Siente que ha tenido que renunciar al rigor científico?*

Esteban: No sé si queda alguna duda, pero para mí el interés por la literatura o por una escritura no académica es completamente independiente de la cuestión del rigor documental y de la pertinencia de la argumentación. Eso para mí no es negociable en ningún caso. Yo nunca escribí una ficción, y el día que la escriba voy a decir “esto es una ficción y no lo tomen como otra cosa”. La única excepción son los libretos de ópera que hice para *Richter*, de Mario Lorenzo, y *Aliados*, de Sebastián Rivas, que de todos modos son textos de ficción basados en documentos históricos. Pero hasta ahora no he hecho ficción en mis libros, y esa es la base epistemológica y deontológica de mi trabajo. El libro sobre *Bomarzo* de Ginastera, por ejemplo, es tal vez el más raro desde el punto de vista formal, pero es una de las investigaciones más exhaustivas que he hecho, y las dos cosas van juntas.

Igor: *Y a un nivel más general ¿cómo concibe el género ensayo? ¿Cree que sus libros se enmarcan en este género?*

Esteban: Yo no creo que haya escrito ensayos, en el sentido de la tradición ensayística como forma subjetivista e inorgánica de filosofía. Podría pensarse tal vez en la *non-fiction* en sentido americano, pero a la vez la *non-fiction* son, en principio, relatos basados en fuentes documentales que presentan la psicología de los personajes con recursos de la novela, como *A sangre fría* de Truman Capote, que siempre se da como ejemplo. Desde ese punto de vista los libros que yo hago tampoco son *non-fiction*, son... no sé, no sé ni cómo llamarlos en realidad. Pero, seguro, son libros de historia, en ese sentido sí que me parece que hay una identidad. Libros de historia, que parten de la base de la relación con el documento pero sin *a priori* sobre la forma. A veces esa

forma es bastante clásica, como en los libros sobre Beethoven o Schönberg, y a veces es un poco más rara, como con Berg o Ginastera.

5. El compositor y el Estado

Sonsoles: Pasando a otro ámbito de cuestiones, sus estudios iniciales sobre los himnos y marchas le condujeron a trabajar sobre Beethoven y su novena sinfonía, cuya “Oda a la alegría” fue adoptada como himno europeo. En esta historia política de la novena de Beethoven señalaba, entre otras cuestiones, el hecho de que en 1972 el Consejo Europeo instituyese como himno europeo el arreglo que Herbert von Karajan, antiguo miembro del partido nazi, hizo de la “Oda a la alegría”, recibiendo incluso por ello los derechos de difusión. Tal y como usted señala, nos encontramos aquí ante un problema político y moral. ¿Ha tenido su libro alguna incidencia sobre este asunto en esferas alejadas del ámbito académico como ha sido el caso de su ensayo El pintor de la Suiza Argentina (Buenos Aires, Sudamericana, 1991) en el que denunciaba la presencia de nazis en la ciudad de Bariloche?

Esteban: Además del libro, en que eso aparecía de modo más bien discreto, escribí un artículo en *Le Monde* que era muy visible, pero que no suscitó absolutamente nada⁴. Por lo menos me di el gusto de haberlo dicho y, en todo caso, me parece importante que alguien lo haya dicho. Pero ya se verá, nadie dice que la historia esté terminada desde ese punto de vista. Igual antes de que saliera el artículo lo di a leer a un par de conocidos que respeto mucho, y uno dijo “bueno sí, tenés razón, claro que hay que decirlo”, pero también: “no creo que a esta altura haya que reivindicar un cambio”. Le parecía que tenía más sentido hablar del episodio como una especie de ejemplo aberrante de cómo se hizo la historia de la comunidad europea, que hacer de eso una reivindicación militante. Y yo, en realidad, no le hice caso en ese punto concreto, pues la idea era un poco esa: expresar un malestar ante la contradicción entre los valores de la Unión Europea y esa marca de un nazi en el símbolo mismo de la Unión, y por lo tanto proponer un debate sobre la

⁴ Esteban Buch, “L’hymne qui sent le soufre”, *Le Monde*, 3-4 de mayo de 2009, p. 14.

posibilidad de cambiarlo, por ejemplo adoptando otro arreglo de la *Oda a la alegría* que no fuera el de Karajan.

Después de que saliera el artículo otro amigo y colega me dijo “sí, tenés razón pero... bueno, esa es justamente la ambigüedad de los valores europeos”. Yo partía de una idea de sentido común de que la Unión europea o Europa como tal es un ideal muy lindo, democrático y generoso, y él, que tenía un punto de vista mucho más crítico sobre Europa me decía “bueno, pero Europa es exactamente eso, es esa construcción política que puede hacer de un nazi el autor de su símbolo comunitario.” Debo decir que ese comentario, aun sin estar del todo de acuerdo con él, me hizo reflexionar mucho.

Igor: *Bueno, tal vez eso sirva como discusión pero un himno sigue siendo un símbolo. Dejar esa marca en un símbolo... Si sirve para recordar el pasado que tuvo Europa, para que nunca más vuelva a ocurrir..., pero eso no lo garantiza...*

Esteban: Por eso es interesante la idea tratarlo más como un síntoma que como un símbolo. Es la parte que escapa al discurso de legitimación y a las buenas intenciones. Si partimos del sentido común del buen europeo, del europeo que piensa “bueno, Europa tiene muchas imperfecciones pero hay que mejorarla y algún día todo irá bien”, la idea del síntoma es que hay algo que perturba o fragmenta eso, que es como un síntoma de un malestar más profundo. Todo está bien pero me duele la cabeza, ¿por qué me duele la cabeza? Porque en el fondo todo no está bien pero falta encontrar qué es lo que no está bien y cómo se cura. Uno puede leer eso como síntoma del retorno de lo reprimido que en el campo musical, en particular, fue más escandaloso creo que en otros ámbitos. La manera de reciclar el pasado nazi de muchos músicos clásicos se caracterizó por una tolerancia que tiene pocos equivalentes en literatura, por ejemplo, e incluso en el ámbito político en general.

El caso más llamativo fue la orquesta Filarmónica de Viena, cuando después de la guerra se planteó la pregunta: ¿Qué hacemos con toda la gente que manifestó su adhesión a Hitler, en particular durante el “Anschluss”? Y al final hicieron una especie de amnistía porque si realmente tenían que dejar

fuera de la orquesta toda la gente comprometida con el nazismo no había más orquesta. Fue una decisión completamente cínica, pero a la vez completamente práctica. Y lo de Karajan es parecido, en cierto modo, si uno piensa en la posición que ocupaba en el mundo musical en los años 70. Ojo, yo no digo que nadie debería escuchar sus grabaciones, cada uno sabe lo que hace con eso. Pero cuando se trata de un símbolo comunitario, y de la *Novena* de Beethoven que es una obra asociada a un ideal de fraternidad desde 1824, no puedo dejar de pensar que ahí hay un problema y que todavía se puede cambiar. Después me dirán, “bueno al lado de la crisis europea actual interesarse por ese detalle... francamente hay otras cosas que hacer y además quién va a ganar con eso salvo eventualmente los escépticos que van a decir ‘vieron, vieron que eso de la Unión Europea es cualquier cosa’, etc.” Yo creo que sí habría algo que ganar para el ideal democrático pero, como sea, es un debate político, al fin y al cabo.

Igor: *En su libro sobre la novena de Beethoven formula usted una definición de música de Estado que parece querer extender sus límites más allá de los himnos y de su componente ritual. En ese sentido usted habla de “una música reconocida como gesto o discurso político, cuya producción o interpretación tienen lugar por acción del Estado” (p. 10). Siguiendo su definición podríamos estar hablando no solo de himnos sino también de encargos o premios, entrando en ocasiones en el ritual del concierto y en la tradición de la música pura. ¿Podría profundizar en su propuesta de definición y en las problemáticas que conlleva?*

Esteban: Esa definición ya tiene algunos años, porque eso lo escribí en 1999. Yo trataba de identificar como música de Estado algo más que los himnos, pero a la vez señalar los himnos y las marchas como prototipo de la música de Estado, en el sentido de la teoría de las categorías. El prototipo como aquello que representa mejor los rasgos comunes de una categoría sin que todos estos sean condiciones de entrada para la pertenencia a la categoría. Creo que con la definición esa buscaba pensar juntas las músicas de Estado que son inmediatamente interpretadas como objetos políticos, como mensajes políticos,

por un lado, y, por otro lado, las músicas en donde el Estado tiene un rol concreto, por ejemplo en los encargos, pero que no suelen ser interpretadas como objetos políticos. El sentido común dice que una obra instrumental escrita por encargo contiene un mensaje ideológico o político cuando se trata de un Estado totalitario, pero que no lo tiene cuando se trata de un Estado democrático, y la idea de “música de Estado” tendía a criticar esa idea un poco fácil, basada en el mito de la autonomía de la música pura. Pero todo el problema está en: ¿reconocido como gesto político por quién? Porque si una parte de la idea de que solamente es político aquello que es reconocido como tal por los actores, deja de poder reconocer la dimensión política de todo aquello que tiene éxito en su intento de presentarse como apolítico, pues no solamente la música en los Estados democráticos sino también la música de casi todas las dictaduras incluyó producciones que se definían como apolíticas con una óptica eminentemente política.

Por un lado, cuando un Estado, totalitario o no, encarga una obra para celebrar la paz, como en cierto caso estudiado por Igor, está claro que eso tiene una dimensión política, y que si yo lo interpreto como una música apolítica estoy cayendo en el juego de la ideología. Por otro lado, si yo pongo en el mismo plano un himno que dice “viva, viva nuestro dictador” con una sinfonía sin texto encargada a un compositor luego de un concurso abierto en un espacio democrático, tal vez las dos sean músicas de Estado, pero entonces la música de Estado es una categoría tan amplia que uno puede preguntarse si realmente está observando algo preciso, más allá de un mensaje ideológico que consiste en decir “todo lo que el Estado toca lleva la marca del Estado”. Y además eso se dice generalmente con un sentido crítico, como decía Romain Rolland en una frase que yo cito en el libro sobre la *Novena*: “todo lo que el Estado toca, lo mata”. No sé, me parece que ahora habría que elaborar un poco más la distinción entre lo político y lo no-político, entre el Estado y el no-Estado, y abrir una discusión colectiva sobre todo eso para ver en qué condiciones es útil esa idea de música de Estado, más allá de que sirve para subrayar el rol del Estado en prácticas musicales que antes se pensaban como autónomas. Estoy haciendo una respuesta un poco confusa o tortuosa, pero es que trato de ver el estado de ánimo en el que yo escribí eso.

A ver, volvamos a empezar, con los himnos nacionales. El sentido común nacionalista es pensarlos fuera del Estado, pensarlos a partir de la nación y no del Estado. El sentido común nacionalista es aquello que fue criticado por toda una historiografía crítica con la nación cuyo principal gesto consistió en decir: “la nación no es un ente autónomo, es, sobre todo, una invención del Estado”. Cuando uno dice que la nación es una invención del Estado lo que está haciendo es desinflar el mito esencialista de los nacionalistas, para quienes las naciones existen en espacios puros, siderales, con los cuales la gente se relaciona en un segundo momento. Así pasa uno del paradigma nacionalista a una discusión sobre la historia política de la construcción de los imaginarios sociales por el Estado y por otros actores sociales. Para mí, decir: “el himno es música de Estado” era decir: “el himno es música de Estado así como la nación es una producción de imaginario controlada por el Estado”. O sea que había un gesto desmitificador en el hecho de decirlo, paralelo a la idea de ampliar la categoría de lo político.

Pues la tradición liberal dice que hay una esfera de lo político que tiene que ver con la vida del Estado y de los partidos políticos y también, eventualmente, de la violencia de cierto tipo de control social; pero que después está lo que la gente hace en su casa, que no es del ámbito de la política sino del de la esfera privada, etc. Pero en los últimos treinta años todo el movimiento teórico de deconstrucción de eso, incluyendo el feminismo y los estudios de género, llevó a decir “lo privado es político”. Si lo privado es político, las prácticas musicales privadas también son política. Si lo privado es político, las representaciones subjetivas y las representaciones de la subjetividad, incluido lo que tienen de apolítico o de antipolítico, son política. Eso acerca a la categoría de música de Estado todo lo que tiene de alguno u otro modo la marca del rol del Estado en la regulación de la subjetividad y de las prácticas privadas. El precio que uno paga por eso es que si va hasta el final de ese razonamiento toda la música es política y todo lo que el Estado hace también, y entonces no es un problema de ideología sino de método. Es decir, cuando una categoría describe todo entonces no puede llegar a usarse como medida para discriminar cosas. A estas alturas les diría que la idea de música de Estado es, para mí, más una manera de identificar una problemática

que de identificar un tipo de obras. Y la solución a ese dilema metodológico probablemente pase por cuestionar la idea del Estado como un actor unificado, por un lado, y la de la música como un género único, por otro.

Igor: *Sin embargo sabemos poco sobre los repertorios producidos por las dictaduras; o bien han caído en el olvido a la vez que sus compositores, o bien, en el caso de músicos de renombre como Shostakóvich o Prokófiev, estas obras se han visto relegadas a un segundo plano respecto a la totalidad de su producción. Incluso contextos que parecían propicios para dar a conocer estas obras desde un punto de vista histórico y musicológico como las exposiciones celebradas en la Cité de la Musique “Le III^e Reich et la musique” o “Lénine, Staline et la musique” no han contribuido en gran medida a llenar este vacío. ¿Qué lectura hace usted de este fenómeno?*

Esteban: Me parece que lo que Ud. dice es cierto, aun si la tendencia actual es interesarse más que antes por esos repertorios vinculados con la historia política como tal. Cuando yo escribí mi tesis doctoral en 1997 no existía ninguna grabación de la cantata *El instante glorioso* de Beethoven, por ejemplo, que es probablemente la más antipática de sus obras, compuesta única y exclusivamente para caerle bien a los jefes de la Restauración monárquica en el congreso de Viena de 1814. Entonces era imposible escucharla, tuve que imaginármela a partir de la partitura. Ahora, en cambio, hay varias grabaciones disponibles. Pero su observación vale en general, hay allí todo un corpus olvidado, y no solamente en relación con las dictaduras. Por ejemplo, ahora estoy trabajando en un proyecto de exposición sobre la música durante la guerra del 14, que va a hacerse el año que viene para el Centenario en el Historial de Péronne. Ya encontramos, con la investigadora Cécile Quesney, cerca de 30 obras de compositores franceses escritas durante la guerra del 14, y que parece que jamás se han vuelto a interpretar.

De todas maneras la pregunta detrás de su pregunta, o incluso delante, es: ¿qué hace uno ante una obra que diga, por ejemplo, “viva Hitler”? ¿quién está dispuesto a cantar eso? ¿cómo se interpreta? ¿en qué momento? ¿y cómo uno puede aislarla desde el punto de vista pragmático para que cuando alguien

canta “viva Hitler” no quiera decir “viva Hitler”? Este es el punto. No digo que sea la única razón por la cual esas obras no se hacen más a menudo, pero tiene que ver. Me acuerdo de una exposición sobre arte en los años 30 que vi hace algunos años en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, pues era sintomática e interesante la actitud que habían tenido los organizadores ante los cuadros de pintores nazis. Esas obras las habían mostrado en una sala aparte, con una especie de plaquita que ponía: “arte de propaganda”. Y cuando uno entraba veía enseguida por qué estaban ahí, con su estética racista, sus cuerpos de jóvenes arios, etc. El cartel era una manera de neutralizar la idea de que era ceder ante la propaganda el hecho de reconocer esas obras como arte. Pero el problema era que desde el punto de vista visual, entre una obra catalogada en la sala “de propaganda” y otra obra, parecida pero con modelos menos rubios, catalogada en la sala x “no de propaganda”, a veces no había ninguna diferencia formal o funcional, porque la obra de la sala “arte de propaganda” no había sido necesariamente usada en una campaña de propaganda. Simplemente era un nazi que había pintado cuerpos que reflejaban el discurso racista dominante, jóvenes rubios con ojos celestes... De hecho en otra exposición dedicada al arte en Francia bajo la Ocupación y el régimen de Vichy, que se puede ver actualmente en el mismo museo, los organizadores evitaron esa dicotomía entre arte y propaganda, y pusieron en cambio en cada sala informaciones históricas precisas que dejan que cada espectador saque sus propias conclusiones.

Con la música pasa algo parecido. El asunto es que cuando uno pone una obra en un concierto no tiene manera de neutralizar completamente su mensaje. Si una obra dice “viva Hitler” sigue diciendo “viva Hitler” en concierto. Y el punto delicado es el rol de la experiencia estética. Porque el problema ético no es tanto escuchar que alguien diga “viva Hitler”, sino sentir placer estético frente a una obra que diga “viva Hitler”. En general, por suerte, las obras producidas en dictadura son demasiado malas para eso, pero supongamos que haya obras que sean bastante interesantes en lo musical para suscitar ese placer. Durante la exposición de la *Cité de la Musique* sobre la música durante el Tercer Reich supe que los organizadores habían renunciado a dar obras nazis en concierto por miedo a que se les reprochase estar haciendo

propaganda nazi. Sólo programaron música de gente como Strauss o Pfitzner, que apoyaron a los nazis pero cuya legitimidad venía de antes, de su obra como compositores. No sé si tuvieron razón, porque personalmente, como especialista, me hubiera interesado escuchar esas otras obras de gente más nazi y menos conocida, pero reconozco que desde el punto de vista de una institución es una decisión delicada.

Por otra parte también hay que relativizar la creencia en la eficacia de la propaganda. Difícilmente alguien se transforma en un nazi por el hecho de pasar un buen momento en un concierto. Yo creo que es una deformación profesional que va más allá del caso de la música de las dictaduras: cuando uno trabaja sobre música, tiende a convencerse de que la música es importante, aun en sus aspectos detestables. Pero hay que resignarse a que muchas veces los objetos que uno estudia no tengan mucha importancia política, aun cuando sean objetos políticos definidos como tal. La música probablemente tenga más influencia social que la que le conceden los políticos, pero menos que la que le imaginan los musicólogos.

6. La autonomía del arte en cuestión

Sonsoles: Para terminar, queríamos concluir abordando algunas cuestiones en torno al gran tema de la autonomía del arte. En su investigación en torno a la recepción de las primeras obras de Schönberg destapó cuestiones ideológicas donde se presuponía que estaba vigente el principio de la autonomía estética. La música, tras haber estado considerada durante años como un arte autónomo, ¿se dirigiría en la actualidad hacia una concepción en la que todo hecho musical tiene un sentido sino político al menos ideológico?

Esteban: Bueno, es cierto lo que usted acaba de decir. La teoría de la ideología siempre supuso que todo era ideológico salvo la ciencia, como decía Althusser, y esa era justamente su fuerza. La ideología permitió cubrir el “gap” entre lo político en sentido ordinario, y lo privado como político. Luego hubo una transición en donde de la categoría de ideología se pasó a la categoría de lo político en sentido amplio. Pero podemos seguir hablando de la autonomía

como ideología, o como mito, o como proyecto. Por eso yo soy más bien crítico con la autonomía entendida en sentido técnico y descriptivo en sociología de la cultura, en particular en Bourdieu, o en filosofía, en Adorno. Yo trato de no usar el término autonomía, de criticarlo, pues creo que hoy produce más confusiones que efectos heurísticos. Precisamente porque supone reconducir una ideología de la autonomía que vuelve ciega la dimensión política del discurso sobre lo apolítico. Cuando trabajé sobre Schönberg encontré huellas de eso cuando los críticos usaban metáforas políticas que lo pintaban como una amenaza para un territorio apolítico definido por la idea de autonomía, la sala de conciertos como un espacio ideal, fuera del mundo, que su música atonal venía a invadir o contaminar.

Hace poco en una ponencia en un coloquio sobre “Los valores artísticos” organizado en la EHESS por Nathalie Heinich propuse una distinción entre la autonomía como categoría teórica y la autonomía como valor, como principio axiológico, como norma⁵. Yo creo que la categoría de autonomía tiene una inconsistencia teórica, pero a la vez es un hecho que la autonomía es un valor en nuestro espacio público. Mi impresión es que la autonomía del arte como valor y no como concepto es una consecuencia de la valorización de la autonomía moral, en el sentido kantiano: somos individuos es igual a somos autónomos, y somos autónomos es igual a somos libres. Y esto tiene que ver con el rol histórico de Kant. Ese texto famoso, *¿Qué es la Ilustración?*, dice que la Ilustración es salir de la situación de minoridad. Y en otro texto importante, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, dice que la autonomía de la voluntad es el fundamento de la libertad. Y eso es el imperativo categórico: actúa como si tu conducta pudiera ser la máxima de una ley universal. Se pasó de la libertad del individuo a la libertad del arte, o de la autonomía del individuo a la autonomía del arte. Y se estableció –hay algunos textos muy explícitos, por ejemplo de Max Weber– una relación de causa y efecto entre los dos. Schiller también dice que el arte nos hace libres cuando es libre, ese es su programa de “educación estética”. Y en ese ámbito de los valores, yo comparto, como sin duda ustedes también, la idea de que la libertad es un valor y sí, de que el arte libre es mejor que el arte dirigido o sometido al

⁵ “Par delà le beau et le laid: les valeurs artistiques”, 24 y 25 de octubre de 2012, París, EHESS.

mercado. O sea que yo vivo una tensión interna entre, por un lado, reivindicar la autonomía como valor en el campo político y, por otro, criticar el concepto de autonomía tal y como lo usa la crítica sociológica, en particular, la sociología de Bourdieu sobre la autonomía de los campos artísticos y la teoría crítica de Adorno sobre la autonomía del arte. En una versión muy vulgarizada, eso lleva a la idea de que los verdaderos artistas hacen lo que quieren y que por eso los queremos. En el fondo, ningún artista hizo jamás exactamente lo que quiso. Una lección básica de la sociología, que últimamente ha desarrollado mucho Bruno Latour, por ejemplo, es que todos estamos siempre puestos, presos en redes de determinaciones heterónomas, de relaciones con otras personas y con otros objetos, y que sin eso la vida social no existiría. Pero ¿cómo se puede hacer una crítica del concepto teórico de autonomía sin que eso se transforme en una crítica de la autonomía como valor? Es un juego de equilibrio, cuya herramienta principal es el debate.

Igor: Esta reflexión teórica a propósito de la autonomía del arte y otras como la homología entre arte y sociedad parece que emanan de sus objetos de estudio. ¿Para usted trabajar sobre un corpus determinado va ligado a abordarlo desde un punto de vista teórico y metodológico? ¿Es esto para usted una forma de trascender el caso particular y situar la problemática en un plano más general?

Esteban: Eso era un poco el tema del que hablamos con respecto a la idea del objeto teórico. Pero pasar de lo particular a lo general es algo que todo el mundo hace en su vida cotidiana, en relación con el arte como con muchas otras cosas, bajo la forma de homologías o de analogías más o menos explícitas o rigurosas. Por ejemplo, toda esa red de metáforas políticas que suponen equivalencias entre procesos formales en el sentido musical, estético, y procesos de normatividad en el campo social y político. La idea que yo traté de elaborar en torno al caso Schönberg es que no hay una relación necesaria de homología entre, por ejemplo, una construcción musical ordenada y una idea del orden social, sino que las comparaciones entre ambas forman parte del repertorio de recursos que hacen que el mundo sea inteligible. Una de las

muchas cosas que la gente sabe hacer es establecer relaciones de equivalencia y de diferencia entre ámbitos distintos de la vida social, por ejemplo, el arte y la política.

Ahí hay una diferencia epistemológica fuerte entre una discusión en términos sociológicos y una discusión en términos filosóficos, adornianos, por ejemplo. Adorno va a suponer que si hay esa relación de homología es porque hay una lógica del espíritu en el sentido hegeliano que lleva a que esas congruencias estén en los objetos. Y una discusión en términos de sociología pragmática dice que no sabemos de qué están hechos los objetos en términos de esencia, pero sí sabemos lo que la gente hace con ellos, por ejemplo compararlos y establecer equivalencias y ordenar conductas a partir de ahí. Y ese tipo de razonamiento lleva a ver las prácticas artísticas como el producto de operaciones de navegación entre espacios de normas diferentes. Vivir en un mundo social implica hacer trayectorias entre tipos de normatividad que cubren todos los ámbitos de la vida, desde lo privado a lo público, desde lo artístico hasta lo profesional, sabiendo que la normatividad implica también lo contrario de la norma, es decir, la trasgresión y la innovación y la transformación, pues no estoy diciendo que no haya desorden en el mundo, al contrario, estoy incluyendo la dimensión de desorden y de ausencia de sentido dentro de una discusión sobre la normatividad y la inteligibilidad.

Eso permite ir desde objetos muy locales -como por ejemplo las metáforas que utilizaron algunos críticos de Schönberg en 1907 o 1908 para hablar de obras muy anormales, en el sentido de diferencia con la norma, como *Pelleas und Melisande* o el *Segundo Cuarteto de cuerdas*- a cuestiones generales como las concepciones ordinarias de la comunidad o de la democracia. Eso es lo que implica describir tal obra como un “atentado”, o su compositor como un “terrorista”, por ejemplo. Pero pensar todo eso junto es, por supuesto, un proyecto interminable. Además yo nunca pretendí hacer una teoría de lo social en general. Pero bueno, si me preguntan cómo paso del objeto concreto a la teoría y la generalización que implica la teoría, pienso las cosas un poco por este lado.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

Monografías

O juremos con gloria morir. Historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013. [1ª ed. 1994]

El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Historia de un secreto. Sobre la Suite Lírica de Alban Berg, Buenos Aires, Interzona, 2008.

The Bomarzo Affair. Ópera, perversión y dictadura, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.

La Novena de Beethoven. Historia política del himno europeo, Barcelona, El Acanalado, 2001.

El pintor de la Suiza Argentina, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1991.

Edición de libros colectivos

Du politique en analyse musicale, Esteban Buch, Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (ed.), Paris, Vrin, 2013.

Tangos cultos. Kagel, JJ Castro, Mastropiero y otros cruces musicales, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2012.

Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes. Hommage à Rainer Rochlitz, Esteban Buch, Philippe Roussin, Denys Riout (ed.), Paris, Editions de l'EHESS, 2010.

La Grande guerre des musiciens, Stéphane Audoin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes, Georgie Durosoir (ed.), Lyon, Symétrie, 2009.

Capítulos de libro y artículos

"The Scandal at Le Sacre: Games of Distinction and Dreams of Barbarism", *Avatar of Modernity. The Rite of Spring Reconsidered*, Hermann Danuser, Heidi Zimmermann (ed.), Boosey & Hawkes, Paul Sacher Foundation, 2013, p. 59-78.

"Musique, mémoire et critique du 11 Septembre: à propos de *On The Transmigration of Souls* de John Adams", *Faire des sciences sociales: critiquer*, Pascale Haag, Cyril Lemieux (ed.), Paris, Editions de l'EHESS, 2012, p. 289-316.

"De la musique au politique, en passant par la culture", *L'institution musicale*, J.-M. Bardez, J.-M. Donegani, D. Mahiet, B. Moysan (ed.), Sampzon, Éditions Delatour France, 2011, p. 112-121.

“El proyecto tango de Gotan Project”, *Afuera. Revista de crítica cultural*, nº 10, dossier “Las ciencias sociales a la escucha del tango”, Marina Cañardo, Camila Juárez (ed.), 2011, en línea: <http://www.revistaafuera.com/inicio.php?nro=10>

“L’avant-garde musicale à Buenos Aires : Paz contra Ginastera”, *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 17, nº 2, dossier “Plein sud: avant-gardes musicales en Amérique latine au XXe siècle”, Jonathan Goldman (ed.), 2007, p. 11-32.

“Skandalkonzerte. Arnold Schönberg ou le scandale de la forme pure”, *Politix*, nº 71, dossier “À l’épreuve du scandale”, Damien de Blic, Cyril Lemieux (ed.), 2005, p. 107-120.

“Adorno’s ‘Schubert’: From the Critique of the Garden Gnome to the Defense of Atonalism”, *19th Century Music*, vol. 29, nº 1, 2005, p. 25-30.

“Ginastera y Nono: Encuentros y Variantes”, *Revista del Instituto Superior de Música -Universidad Nacional del Litoral*, nº 9, 2002, p. 62-84. En línea: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/handle/1/5590>

“Schoenberg, les commémorations et le canon musical au vingtième siècle”, *Ostinato rigore. Revue internationale d’études musicales*, nº 17, 2001, p. 337-360.

Igor Contreras Zubillaga

Termina actualmente una tesis doctoral en la EHESS de París sobre la vanguardia musical española durante el franquismo dirigida por el Prof. Esteban Buch. Ha publicado artículos sobre el tema en varios libros colectivos así como en revistas científicas de musicología e historia. Ha codirigido, asimismo, los volúmenes *Le son des rouages. Représentations des rapports homme-machine dans la musique du 20e siècle* (Éditions Delatour France, 2011) y *À l’avant-garde ! Art et politique dans les années 1960 et 1970* (Peter Lang, 2013), y es miembro del comité de redacción de la revista electrónica *Transposition. Musique et sciences sociales*.

Sonsoles Hernández Barbosa

Doctora en musicología por la Université de Paris-Sorbonne y por la Universidad Complutense de Madrid (premio extraordinario de doctorado). Se ha especializado en el estudio de las relaciones interartísticas en el *fin de siècle*, que en la actualidad aborda desde una historia cultural de los sentidos. Estos ejes están presentes en su última monografía *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo* (Abada editores, 2013). Es profesora del departamento de Ciencias históricas y teoría de las artes de la Universitat de les Illes Balears.

Cita recomendada

Contreras Zubillaga, Igor y Sonsoles Hernández Barbosa. 2013. “Pensar la música desde las ciencias sociales. Entrevista a Esteban Buch”. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17 [Fecha de consulta: dd/mm/aa].