



Javier Marín-López, Montserrat Capelán y Paulo Castagna, eds. 2023. *Músicas iberoamericanas interconectadas. Caminos, circuitos y redes*. Madrid / Fráncfort: Iberoamericana / Vervuert, 648 páginas, ISBN 978-84-9192-409-8

Este sustancioso volumen reúne una selección de veinticinco trabajos presentados en el III Congreso de la Comisión de Trabajo “Música y Estudios Americanos” (MUSAM) de la Sociedad Española de Musicología, que fue organizado por la Universidad en Santiago de Compostela en 2021. El libro continúa la serie de textos promovidos por la MUSAM abocados al tema del intercambio musical transatlántico (Marín-López 2020; Eli Rodríguez el al. 2021).

Su introducción, de gran interés, señala la centralidad que los curadores atribuyen a dos conceptos que resultan ejes categoriales de esta edición: “red” e “iberoamericano”. Para ellos, “red” es canal favorecedor de comunicaciones marcadas por su mutación. El otro concepto, comprensiblemente considerado cardinal, es “Iberoamérica” y aquí se remite en nota a un famoso texto de Carlos Altamirano (2021), referencia fundamental que advierte sobre la complejidad del problema denominativo. Trato de no adentrarme en tal laberinto, si bien me permito, con timidez, anotar alguna impresión. Encuentro pertinente emplear “Hispanoamérica” cuando nos referimos al patrimonio lingüístico compartido, pero advierto, en su empleo en otros ámbitos como el musical, una clara intención centrípeta. ¿Cómo, si no, entender el propósito de aquella enjundiosa y loable operación editorial conducida desde España que fue el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Casares 1999-2002)? ¡Aquella obra monumental excluye nada menos que a Brasil! Este volumen, afortunadamente, es mucho más abierto: su iberoamericanismo proclamado en el título abarca a la musicología de Portugal y a la del mayor país de “nuestra América”.

El libro está dividido en cinco partes y se inaugura con un preludio denso, robusto, de Leonardo Waisman, que contiene un examen estadístico de la bibliografía colonial, una crítica al empleo no suficientemente ponderado de categorías filosóficas y algunas reflexiones sobre la difusión del repertorio. Es de especial interés el momento en que Waisman demuestra la adjudicación simplista de categorías. Trata los casos de Robert Stevenson y Francisco Curt Lange. Waisman, si bien rinde armas a Stevenson —“el admirado prócer de la disciplina”— señala en su labor gestos incompatibles con el ideal positivista. Su afán enumerativo —que Saint-Simon o Comte habrían apreciado— se articula con expresiones afectivas. Stevenson, devoto del universo hispano, sostiene conceptos que solamente los más descuidados

colegas ibéricos habrían osado embanderar, como atribuir al aporte italiano la decadencia musical de España en el siglo XVIII. Compartiendo los razonamientos del autor, creo que Stevenson y Lange sufrían del arrebato del pionero, siendo más papistas que el Papa: Lange ostentaba su poncho en todo momento y por eso dudo que hubiese apreciado el epíteto de “patriarca extranjero” que se le impone. Waisman concluye con auspicios loables: mejorar la colaboración científica en cuanto en ciertos ámbitos académicos no se nos percibe como comunidad y robustecer en los trabajos científicos tanto el rigor en el universo del pensamiento como en el habitualmente descuidado análisis musical.

Álvaro Mota Medina inaugura la sección primera con interesantes datos emanados de cargamentos de viajes. Acertadamente, indica que, a causa del contrabando, los registros de Buenos Aires son poco aprovechables. Espero que investigaciones futuras estudien el fenómeno en su complejidad, incluyendo las escalas brasileñas de estos viajes. Personas y objetos viajantes de Brasil a Buenos Aires merecen atención, como el interesante empleo de “bonecos” en los teatros de la ciudad o la actividad de la polémica cantante Mascarenhas. Creo posible, además, que la primera ópera local —*Las Variedades de Proteo*— remita a textos de Antonio José da Silva, *O Judeu*.

Javier Gándara Feijóo estudia villancicos de gallego presentes en Guatemala. Ellos muestran exotismos similares a los de los villancicos de negro o a los himnos náhuatl de Hernando Franco. En este tipo de exámenes es de norma acentuar rasgos de primitivismo bizarro: disonancias no preparadas, octavas paralelas. Obviamente, los destinatarios de estos pintoresquismos no son los gallegos. Este artículo muestra una versión interesante de la socorrida lid entre emblemas identitarios del tipo español guitarrista “honesto y sincero”, contra el italiano violinista “virtuoso y artero”. Aquí el enfrentamiento opone al honesto gallego gaitero contra un violinista francés o gallego afrancesado. Se distinguen los villancicos “de gallego” y “en gallego”, pero habría correspondido citar como pionero de tal concepto a Xoán Manuel Carreira (1987), cuyo texto sobre el tema es muy anterior al tomado como referencia, el libro de Carlos Villanueva (1994).

Margarita Pearce Pérez estudia una capilla musical en La Habana. Excelente argumento: la realidad cubana en el siglo XIX está poco estudiada. Se señala en la institución una organización “democrática” y autónoma: el maestro de capilla proponía músicos sin permisos del cabildo. Se señalan las relaciones con el Teatro Tacón, lugar que reclama mayor estudio en cuanto eje de la circulación lírica entre Europa y América. Ya Alejo Carpentier señalaba la devoción local por Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi, fenómeno bien confirmado por los recaudos de la autoridad eclesiástica que, como se lee en el texto de la autora, procuran evitar “los influjos seculares ligados principalmente a la ópera”.

David Cranmer, en un proyecto didáctico de la Universidade Federal de Goiás, recrea un entremés a partir del texto *A vida de D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* de *O Judeu*, utilizando música *suitable*, “adecuada”, y emplea, entre otras, obras de Antonio Teixeira, colaborador de *O Judeu*. Es una operación creativa encomiable. Cranmer ha desarrollado un laboratorio didáctico, mostrando a los participantes las herramientas de la investigación y recreando la intimidad de la creación en el siglo XVIII.

José Benjamín González Gomis analiza con severidad algunos textos referidos a representaciones rituales de conquista. Estos trabajos, según el autor, serían débiles en sus marcos teóricos y afectos de regionalismos. Me resulta imposible evaluar tales críticas, pero puedo entender que algunos gestos —desgraciadamente frecuentes—, como los de atribuir orígenes andaluces a un *minuet* de Henry Purcell simplemente a partir del empleo de movimientos melódicos de semitono, es, por decir poco, osado. Se propone, acertadamente, mayor colaboración entre musicólogos y antropólogos.

La segunda parte estudia la circulación entre España, Portugal e Iberoamérica durante el siglo XIX. Estos artículos están dedicados a la zarzuela, a la presencia de artistas portugueses en Brasil y a las peculiaridades del Brasil en el continente. Pilar Nicolás Martínez trata un tema original: las compañías españolas de zarzuela en Portugal. La enorme actividad —fueron presentados cuatrocientos títulos diferentes— ha dejado huellas en la cotidianeidad portuguesa. Los datos invitan al útil cotejo con la circulación del género en las Américas. Ciertos fenómenos, como la traducción portuguesa de los textos y la participación de artistas italianos, estimulan investigaciones prometedoras.

Nuria Blanco Álvarez estudia, con generosidad de informaciones, la presencia de la compañía del director y compositor Manuel Fernández Caballero en el Río de la Plata a fines del siglo XIX, tiempos críticos para la zarzuela. Caballero organiza una exitosa *tournee* en Buenos Aires, donde residía una nutrida comunidad española, pero cuando la *troupe* pasa a Montevideo encuentra una crítica severa. El texto ofrece nudos de relaciones que invitan al examen holístico de los espectáculos: la fluidez de contactos entre ópera y zarzuela —géneros que compartían salas teatrales—, la práctica de cantar Rossini o Verdi en los intervalos o la migración de artistas de un género a otro, como el caso de la mezzo Asunción Cabrero, quien compartió escena nada menos que con Enrico Tamberlick. Caballero presentó en Argentina la zarzuela *Una noche en Loreto*, texto que acogió diferentes versiones musicales. Una de ellas, presentada en el Teatro Onrubia, fue compuesta por Francisco Hargreaves, considerado como autor de la primera ópera de autor local, *La gatta bianca*, además de alguna célebre canción procaz.

Lutero Rodrigues muestra las peculiaridades brasileñas respecto de sus vecinos por la lengua y por su historia. Mientras en Brasil se instalaba un Imperio, otros edificaban repúblicas liberales. También la colonia fue diferente: en Brasil fue tardía la institucionalización de la enseñanza superior, cuando las colonias españolas tenían universidades. Rodrigues compara el éxito de Antônio Carlos Gomes con la difícil creación de melodramas nacionales en otros países. El argumento es interesante, pero sería necesario subrayar que una ópera resulta de la colaboración de un músico con un profesional muy específico: el libretista. En América hubo poetas capaces de ejercitar los malabares del verbo e imaginar tramas más coherentes que las de muchas óperas, pero no libretistas aviesos al juego de convenciones útiles a la concepción dramático musical necesario al socio compositor. Pocos latinoamericanos pudieron asociarse, como Gomes o como Héctor Panizza, con libretistas como Antonio Ghislanzoni o Luigi Illica, una cima de la profesión. Rodrigues se ocupa del argentino Arturo Berutti, autor de *Pampa*, una ópera gauchesca con texto en italiano, y esto conduce al punto inicial: Gomes. Berutti seguía tras seis años los pasos de Enrico Bernardi, milanés que acompañó a Gomes en la *tournee* brasileña del 1880 y quien, después de gran actividad en el Teatro de Amazonas y en el Theatro da Paz en Belén, viajó a Argentina, donde compuso la primera ópera sobre tema gauchesco, *Juan* (en realidad *Giovanni*) *Moreira*. Rodrigues da por sentado el origen italiano de Berutti y resulta víctima de las argucias del argentino, quien había agregado una “t” a su apellido, seguramente esperando mejorar su posición en el ambiente lírico. Su hermano Pablo, también compositor, fue fiel al “Beruti” familiar, de quien Fátima Graciela Musri indica de origen vasco (Quesada 2012, 23-26).

Suely Campos Franco reseña las actividades de los portugueses Arthur Napoleão, pianista, y Federico Nascimento, violoncelista. Campos propone abordar la recepción en Brasil y Argentina, pero las noticias argentinas son escasas, lo que atribuyo al lamentable atraso en la digitalización de la prensa periódica. Respecto de Nascimento se menciona a una gran personalidad, Leopoldo Miguez, quien involuntariamente determinó la carrera de otro violonchelista: cuando Miguez se negó a dirigir una orquesta italiana, un jovencito de aquel grupo, Arturo Toscanini, dejó su instrumento y subió a un podio que nunca abandonaría. Brasil, beneficiado por la movilidad de grandes pianistas, recibió además de Nascimento a dos celebridades que concluyeron allí su carrera: Sigismond Thalberg, que en Río terminó su actividad, y Louis Moreau Gottschalk, quien murió muy joven en la ciudad carioca.

Otro artículo dedicado a Napoleão es presentado por Juliana Coelho de Mello Menezes y Alberto José Vieira Pacheco. Ambos indican que las relaciones culturales entre Brasil y Portugal fueron posibles a pesar de las difi-

cultades políticas sucesivas al grito de Ipiranga. Examinan periódicos y una autobiografía y destacan que su repertorio estaba integrado por fantasías operísticas, característica común a Thalberg y Gottschalk.

La tercera parte analiza las narraciones de ciertos viajes musicales forjadas por la prensa. Judith Helvia García Martín estudia a la bailarina estadounidense Russell Meriwether Hughes, la Meri, precursora de la “danza étnica” que incluía danzas españolas en su repertorio. La autora esgrime conceptos como hegemonía –convocando en sus reflexiones nada menos que a Antonio Gramsci y a Judith Butler–, clase, género y etnicidad. Sus grabaciones son escasas y los textos conocidos hablan más del narrador que de la artista. Como se mencionan los Ballets Russes resulta inevitable evocar la célebre obra de Richard Taruskin (1997), que habría enriquecido este artículo. Aquel momento magistral –“Entoiling the Falconet: Russian Musical Orientalism in Context” Taruskin (1992)– es de referencia imprescindible cuando se abordan estos temas.

Marcia Taborda se centra en Olga Prager Coelho, destacada cantante y guitarrista cuya carrera se aprovecha de los inicios de la radio en Brasil, llegando al disco en 1929. Prager Coelho consiguió difusión internacional gracias a la promoción del gobierno de Getúlio Vargas, nacido con el apoyo de las fuerzas armadas, mientras en Argentina el gobierno constitucional era derrocado por un golpe de Estado en 1943. Ciertos actores culturales, entre ellos Prager Coelho, acompañaron las alianzas argentino-brasileñas. Gracias a sus *tournées* se relacionó con artistas como Segovia y Villalobos, con las cabezas coronadas de Europa y personajes como Benito Mussolini.

Alicia Pajón Fernández estudia la revista *Pelo*, pionera en Argentina en ocuparse de rock. *Pelo*, dirigida por Daniel Ripoll –gran promotor del rock argentino–, tuvo inmensa trascendencia en Sudamérica. La autora estudia la acogida que tuvieron en esta revista los primeros movimientos del rock español, cuando la sociedad, después de cuarenta años de aislamiento, ansiaba legitimaciones.

Iván César Morales Flores se ocupa de la música cubana en torno a 1980, tiempos de gran vitalidad cultural. Este trabajo, que aprovecha la lección de Teun van Dijk, estudia de forma aguda las relaciones entre poder y arte leyendo la revista *Ritmo*. Allí resalta la preeminencia de quienes mejor responden al programa oficial, aunque el autor identifica voces autónomas que se centraron más en lo musical que en el embanderamiento ideológico.

Susana de la Cruz Rodríguez estudia el caso de un transeúnte entre la Cuba natal y la Galicia de su familia. El texto –pletórico de oportunas fotografías– abunda en reveladoras referencias a la esencia y a la raza. Se describen dos esencialismos en pugna. Mientras una fervorosa publicación embandera la identidad gallega –raza fuerte, varonil, originaria de una arcadia no tocada por la civilización–, la Revolución Cubana ensalza el patrimonio africano, oprimido por el colonialismo español.

La cuarta parte nos muestra las carreras de algunos compositores. Barbara Mayer celebra a Hekel Tavares, según ella, músico relegado en cuya obra “vive el espíritu del folclore brasileño en todas sus formas de expresión [*vive o espírito do folclore brasileiro em todas as suas formas de expressão*]”. La autora puede reconocer allí el aporte amerindio, africano y europeo y, con este propósito se refiere al uso de intervalos pequeños típicos del sistema tonal amerindio (?). Alfonso Pérez Sánchez evidencia cierto olvido de la obra de Blas Galindo. Escribe que, al redactar su estudio, descubrió (*sic*) que las *Siete piezas para piano* necesitan de mayor difusión. Asegura que la obra resulta “equilibrada al utilizar recursos musicales” y que es personal dentro del nacionalismo mexicano de su época. Galindo bien podría ser emblema de las esencias nacionales, ya que nunca buscó sonoridades mexicanas. Si suena así es porque “lo mexicano está muy dentro de mí”. Más esencialismo, entonces.

Carlos Villar-Taboada estudia, rigurosamente, el estado de la cuestión sobre Rodolfo Halffter y sus técnicas compositivas. Este texto constituirá un hito en la bibliografía sobre Halffter. Noto, con simpatía, la denodada energía puesta por Halffter para hacer pasar, a través de la estrechísima urdimbre *schoenbergiana*, el “ser español”. A su sobrino Cristóbal, pregunta ansiosamente: ¿cómo podemos plantar la bandera española sobre algo *non vetusto*, como han conseguido hacer Dallapiccola y Boulez? Afortunadamente, Villar nos muestra que aquel heroico ardor no ha sido vano: historicismo y etnicidad sobreviven gracias a la presencia del modo frigio, “metonimia de lo español”. También Halffter fue olvidado, tal vez a causa del exilio.

Ana R. Alonso-Minutti estudia al compositor Mario Lavista, quien ha recuperado técnicas antiguas. Utilizando herramientas del análisis musical y relatos orales, se muestran las estrategias de Lavista. La autora no oculta su compromiso afectivo con el compositor recientemente fallecido y este artículo resulta un emotivo homenaje. También aquí se formulan auspicios para una mayor difusión de esta obra.

Manuel J. Ceide nos presenta una obra suya, presentada en 1997 e inspirada en *Bestiario* de Miguelanxo Murado. Ceide nos informa de que su obra es punto de referencia del Festival Flores y Balas de Puerto Rico y que la operación —donde el público es activo— corrobora el carácter subversivo de *Bestiario*. Como lo social es aquí central, sería imprescindible saber más acerca sobre aquella audiencia activa. Apremia saber de la composición social del público de *Radicalia*. Ceide destaca la atonalidad del lenguaje musical y, si bien lo atonal molestaría al público más conservador, me pregunto si esto es suficiente para conseguir los anhelados objetivos subversivos. El famoso evento franquista de 1964, el *Concierto para la Paz*, acogía generosamente la música atonal. Quedaría por demostrar, además, si las clases que reclaman ser redimidas profesan un entusiasmo por lo atonal en su lucha para revertir el poder injusto.

La quinta parte estudia documentos audiovisuales sobre migraciones latinoamericanas hacia el exterior. Juan Carlos Poveda analiza un film precursor en la promoción estadounidense que modeló cierta imagen latinoamericana. De ella participaba el célebre barítono Lawrence Tibbett; el sello musical era El manisero, “rumba deplorable”, según Jorge Luis Borges (1935). Poveda identifica los recursos musicales y textuales de aquella visión estandarizada y considera su función en la llamada “Política del buen vecino”.

Mirta Marcela González Barroso se ocupa del disco *Canciones del tiempo de Maricastaña* de Leda Valladares y María Elena Walsh (1958). Entonces, tiempos de mi infancia, María Castaña evocaba un pasado impreciso. Su misterio acompañaba en los trabalenguas a la improbable “María Chucena que sus techos techaba”. González Barroso laboriosamente nos suministra datos sobre cierta heroína medieval de ese nombre. ¿Leda y María Elena sabían de tal existencia histórica? Sospecho que no: la materia poética, la evocación, nacen precisamente de tal vaga ignorancia. Afirmo con seguridad que tal persona carecía para nosotros de connotaciones nacionales, por lo que parece improbable que su referencia tenga valor de “homenaje extenso a ese pasado español [...] y a los miles de españoles y españolas que migraron y se afincaron en el nuevo continente”. En todo caso la cuestión podría disiparse con alguna documentación —aquí completamente ausente— que permita iluminarnos sobre este caso de proceso creativo. El texto es bienvenido, colma curiosidades y, ya que se nos promete perseverar en estos trabajos y como la canción más representativa de Walsh es “La tortuga Manuelita”, esperamos que la viajera de Pehuajó sea próximo objeto de sus indagaciones. Es necesario dar relevancia al pasado científico de Leda Valladares, musicóloga importante, recopiladora de bagualas (canto folklórico tradicional del noroeste argentino) y promotora de un mapa musical argentino. Es probable que esa diferencia de experiencias respecto de la trayectoria de Walsh haya motivado la separación artística de las compañeras de aventuras.

Rosalía Castro Pérez estudia a Nacha Guevara exiliada en la España posfranquista. Se muestra la ductilidad de esta artista polifacética, quien provocó un gran “impacto en el público español de la Transición”. Atinadamente se describe el ambiente que Nacha Guevara encuentra y el golpe emotivo que ella y otros tantos fugitivos de la opresión han percibido al llegar. A poco de abandonar Ezeiza, ciudad administrativa del Gran Buenos Aires, encontraría un universo en ebullición después de oscuras décadas de proscripciones. Se muestra la capacidad de Guevara de adaptarse y de mostrar a los españoles una nueva teatralidad en los años del destape.

Andrea Bolado Sánchez loablemente reflexiona sobre otro exiliado: Roque Narvaja, para sus contemporáneos indisolublemente asociado con la juventud. Había conseguido un éxito arrollador con “El extraño del pelo

largo”, grabado con el grupo la Joven Guardia. Aquí se describe la crítica situación de este y otros músicos, que tuvieron que incorporarse a un ambiente muy diferente con la vital necesidad de no renegar del pasado exitoso. Se citan grupos chilenos reconocidos en Europa –los Inti-Illimani y Quilapayún– pero la autora, con imprecisión notable, los vincula con un improbable “folclore precolombino” (¿?).

Concluyo afirmando que este libro es bienvenido, es una apertura al futuro. En síntesis, encuentro que varias de sus voces proponen herramientas capaces de abordar una labor más eficaz que me evocan el fundamental consejo que Clifford Geertz recuperaba de Ludwig Wittgenstein: “Para avanzar necesitamos de la fricción. Vuelta al camino áspero” (Geertz 2002, 83 y ss.). El texto de Waisman me sugiere este posicionamiento cuando aconseja prudencia en el uso de las categorías –se refiere al demasiado ligero empleo de etiquetas como la de “positivista”– y propugna que el musicólogo, además de adquirir una formación rigurosa, no deje de hundir sus manos en la materia que le debería ser propia, la música, arriesgándose. En su texto, como en el de otros colegas, leo estímulos a la apertura hacia diferentes fenómenos musicales e interdisciplinarios: González Gomis indica que la complejidad de algunos argumentos necesita de mejores colaboraciones entre musicólogos y antropólogos. Aquí toca un punto central: es necesario superar parcelaciones y localismos, señalando las frecuentes rivalidades locales que han de superarse en beneficio de actitudes menos afectivas. Temo que tal diagnóstico – él se refiere a un caso específico– bien podría ampliarse a la inmensa región ibérica y latinoamericana, donde curiosamente hasta los movimientos de progreso, que en algún momento levantaban banderas de internacionalidad, han elaborado el oxímoron de *soberanismos progresistas*, lo que determina una perspectiva parcelada de nuestro estudio.

También el compositor Ceide proclama aperturas y colaboraciones. En su caso imagina como función de la musicología “la construcción de una dimensión en la que una reflexión continua, enfocada desde ángulos múltiples, pueda llegar a ser parte integral del proceso creativo”. Confieso que, a pesar de mi simpatía por quien estimule solidaridades, mi fantasía no me permite entender cómo podría implementarse esta sugerencia. Aplaudo la apertura de quienes proyectaron este texto al dar lugar a la música más reciente, a pesar de que creo que esa cuarta sección es la más débil del volumen: el análisis musical es imperioso, pero debe ejercitarse con estrategias mejores.

A propósito de aperturas, celebro la ventana abierta hacia la creatividad que muestra en su operación laboratoria David Cranmer. En su labor todo es manifiesto. Nos encontramos en las antípodas de otros casos que muestran al mundo sorprendentes descubrimientos que, en realidad, con-

llevan una intervención excesiva por parte de quien se presenta como editor. Es el caso de un aria para dos voces, dos violines y continuo, donde el lector puntilloso encontrará esta curiosa indicación: “ninguna de las voces ni el BC de esta aria se han encontrado en el Mss” (Nawrot 2000, 13). En Cranmer, las intenciones son claras, el loable estímulo creativo en un ámbito didáctico.

Me permito manifestar algún auspicio. Retomando la idea del terreno áspero, quiero invitar a no abandonar las bibliotecas, mientras estas existan todavía. El cómodo recurso de materiales digitalizados no debe excluir la consulta del tradicional soporte en papel. Siguiendo esta línea de pensamiento y refiriéndome al artículo de Rodrigues, me permito una acotación personal porque creo que ilustra una tendencia generalizada que encuentro nociva. El autor cita mi tesis doctoral accesible en Internet, lo que me honra. Pero las tesis son trabajos finales de una carrera de estudiante destinados a convencer a una comisión doctoral. Los textos que de ella derivan suponen una diferente madurez crítica y están destinados a una comunidad de lectores. Son todavía imprescindibles y no podemos olvidarlos.

Con respecto al problema de definir a “nuestra América”, Altamirano siempre indica que los conceptos —y por ende los vocablos— cambian. Él nos invita a dar cuenta del aporte tan relevante de cuantos, secuestrados forzosamente, llegaron de África en tiempos coloniales. Auguro que el futuro nos guíe a aperturas mayores para dar voz a los tantos millones que, desde fines del siglo XIX, han modificado las sociedades de Venezuela, Brasil, Argentina y Uruguay. Tal migración provino inicialmente de España e Italia, pero sucesivamente llegaron fugitivos de la Europa Central y Oriental. A menudo, desde los nacionalismos vetustos, estos “recientes” componentes de nuestras sociedades son ignorados. Ninguno de aquellos sacrificados viajeros ni sus descendientes están representados en los billetes en circulación en Argentina y el Instituto Nacional de Musicología local jamás dedicó un volumen a la ópera —género considerado foráneo— y la actividad del Teatro Colón. ¿Qué decir de aquellas formas de música popular deudoras de los proletarios que se sumaron a la sociedad de entonces? Por cierto, algún lugar de este volumen recuerda a algunos viajeros portugueses y españoles. Festejaría un próximo texto de MUSAM más acogedor con aquella humanidad italiana, polaca, austriaca, rusa, irlandesa y “turca”¹ que también compone nuestra realidad.

¹ Las comillas se explican porque en Argentina cualquier persona proveniente del antiguo imperio otomano era llamada, popularmente, “turca”.