

deflacionistas y estallidos de agitación social (1918-1920 y 1931-1934). Su programa máximo era parar el nuevo orden agrario propugnado desde los sectores populares, que se encontraban apoyados por las instituciones municipales (muy importantes en una economía orgánica) y el entramado organizativo de los sindicatos agrarios.

La violencia política desatada en la retaguardia de ambos bandos durante la guerra y con posterioridad a la misma nació del enfrentamiento entre aquellos que buscaban una nueva forma de entender las relaciones de producción y el acceso al cultivo de la tierra y los que pretendían la erradicación de estas posturas y la influencia que los partidos y sindicatos de izquierda habían ejercido sobre la masa de jornaleros. Los resultados de la investigación demuestran que en los lugares donde fue más feroz el terror franquista estos tienen un largo historial de reivindicaciones agrarias y conflictividad social.

En suma, un interesante libro que propone una interpretación novedosa y llena de ambición que no se contenta con marcos temporales y metodológicos estrechos. Escrito con un estilo sencillo, directo y agudo, demuestra un dominio profundo de materias variadas. Es la síntesis de economía, sociedad, política, historia general y microhistoria. Su visión del conjunto andaluz proporciona una serie de conocimientos e hipótesis útiles para la continuación de las tareas investigadoras que se centren en las estructuras más que en las coyunturas, en un análisis multidimensional que en otro de primacía unifactorial y en el reconocimiento de la variedad de experiencias que en la adaptación de modelos externos a realidades que les son totalmente ajenas.

Day, Timothy, *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, 312 pp.

Por Joaquín Piñeiro Blanca
(Universidad de Cádiz)

El siglo XX, entre otros muchos avances técnicos, trajo consigo el que pudieran registrarse las interpretaciones más notables de las composiciones referenciales de la historia de la música. Antes de este hecho trascendental, la creación musical sólo "existía" en el efímero momento en el que se tocaba la pieza. Con la aparición del disco, el panorama es

transformado radicalmente: quedan fijadas –más allá de la partitura, sólo accesible a personas con formación– las obras más importantes por los instrumentistas, directores o cantantes más destacados. Su escucha se traslada a lugares y personas que no conocían lo que era un teatro de ópera o una sala de conciertos y, allí donde sí existían, los habituales horarios vespertinos de representaciones y recitales tenían la posibilidad de ampliarse a todo el día. El disco ha permitido documentar interpretaciones que hasta entonces tan sólo quedaban en la frágil y modificable memoria del público, en testimonios indirectos cuyo grado de subjetividad podía ser considerable. Asimismo, el disco ha modificado la interpretación musical: sobre los nuevos talentos pesa la poderosa influencia de la ejecución de determinadas obras por ilustres antecesores e, incluso, la de sus propias ejecuciones en disco que luego deben ser servidas al mismo nivel ante el público. Las grabaciones han permitido la apertura de nuevas posibilidades en la investigación musicológica y en el empleo de la música como interesante elemento de análisis histórico y sociológico, con la ventaja de que estos documentos no son "únicos", pueden ser multiplicados y difundidos ampliamente. Los estudios tradicionales de estilos de composición basados en la atenta lectura de partituras abren su horizonte a cuestiones diversas como, pongamos por caso, la historia intelectual, las transformaciones técnicas, los recursos económicos y los condicionantes de mercado, los gustos del público o los cambios en el estilo interpretativo.

Esta aventura tecnológico-musical, que comenzó en los inicios del siglo XX, es analizada con gran inteligencia en el libro que aquí se reseña. Timothy Day, conservador del National Sound Archive (NSA) de la British Library, se plantea como objetivo hacer una historia de las grabaciones musicales o, lo que es lo mismo, proponer al lector el "escuchar la historia musical", como la edición original en inglés de esta obra recoge en su subtítulo¹.

Timothy Day aprovecha con acierto la nutrida y espléndida colección del "Archivo de los Sonidos" de la Biblioteca Británica de la que él es conservador. Su enciclopédico conocimiento del tema lo lleva a profundizar en muchas y variadas cuestiones que superan el límite de lo convencional. Por ejemplo, se plantea si las grabaciones constituyen una forma de arte en sí mismas, independientemente de la genialidad de compositor y la destreza del intérprete. Por ese

camino, reflexiona acerca del productor discográfico, personaje con una responsabilidad muy similar a la de uno cinematográfico: selección de intérpretes y repertorio, de ingenieros de sonido y de sala de grabación. Las páginas dedicadas a Walter Legge² y John Culshaw³, famosos productores de EMI y Decca, respectivamente, durante las décadas de 1950 y 1960, nos revelan hasta qué punto ellos son tan responsables como los músicos del resultado final del producto. La participación en los ensayos previos, la modificación de interpretaciones para que se muestren en su aspecto más óptimo ante los micrófonos o la mezcla y edición del material grabado hacen del productor un personaje casi tan crucial como el pianista o el cantante en el disco.

Asimismo, Timothy Day reflexiona de forma lúcida acerca de si son, de alguna manera, fraudulentas las grabaciones que ponen al servicio de los artistas técnicas que mejoran sus rendimientos hasta hacerlos impecables. La exhaustiva selección de los pasajes más correctos, tras muchas repeticiones si fuera necesario, ofrece resultados perfectos, inalcanzables en una interpretación en directo. También ha sido relativamente frecuente el registro de obras que no están en el repertorio habitual de los músicos y que modifican, así, su legado, los límites reales de sus carreras. Por ejemplo, Joan Sutherland nunca cantó en escena *Turandot* y, sin embargo, asumió el papel protagonista de esta ópera en la sobresaliente y muy difundida grabación dirigida por Zubin Mehta en 1973.

Otra cuestión abordada en el libro es la influencia poderosa ejercida por el disco en el público, en el melómano. La audición repetida de una obra por un artista "acostumbra" el oído a esta interpretación (que, por cierto, no fue siempre la misma en ese intérprete en su, a veces, dilatada trayectoria). De este modo, los oyentes de las salas de concierto o teatros de ópera esperan escuchar "su" interpretación. Cantantes e instrumentistas son también oyentes de grabaciones (que condicionan, consciente o inconscientemente) y protagonistas de registros que, en cierta medida, fijan los rendimientos a alcanzar en un recital en directo.

Pero hay más: la obra de los compositores del siglo XX ha sido dada a conocer de un modo ni siquiera soñado en el pasado pero, a la vez, el gigantesco consumo de la música de siglos anteriores a través de este medio crea un

obstáculo antes no existente. Ya no sólo "existe" la música ejecutada en teatros y salas sino toda la música grabada, es decir, obras de todos los períodos históricos que de forma simultánea cobran vida en estas audiciones mecánicas. Ésta es, posiblemente, una de las razones que llevan a afirmar al autor de este libro que los compositores de hoy son menos libres

No se descuida tampoco el papel que la amplia difusión del disco tuvo en la carrera y en la mitificación de muchos notables músicos hasta el punto de igualar en celebridad a los propios compositores. Algunos de ellos están ligados a períodos clave en la historia de los registros sonoros: Enrico Caruso o Arturo Rubinstein en los inicios de la comercialización masiva del disco, Renata Tebaldi o María Callas en la aparición del de larga duración, Herbert von Karajan o Sir Georg Solti en la era del sonido estéreo, o Anne- Sophie Mutter en los comienzos de las grabaciones digitales⁴. Asimismo, el autor se adentra en el apasionante análisis de cómo el sonido de orquestas muy "fotogénicas" (y muy grabadas y difundidas, por tanto) han modificado el sonido de todas las formaciones instrumentales del mundo.

Desde la aparición de los primeros cilindros en la década de 1880 hasta las grabaciones digitales en disco compacto de los finales del siglo XX, la obra aquí reseñada realiza un completo recorrido por la evolución tecnológica del sonido grabado, de sus circunstancias políticas y socioeconómicas, de sus rendimientos comerciales. El autor, aunque afirma en su prefacio que se trata de una obra de carácter introductorio, nos ofrece infinidad de datos que ayudan a una reconstrucción bastante completa del proceso. A mi juicio, la única limitación en este sentido está en que la mayor parte de los ejemplos desarrollados se refieren a Gran Bretaña, el país del autor y, lógicamente, el terreno que domina mejor, aunque es una limitación relativa ya que allí se produjeron algunos de los capítulos más importantes de la historia de la fonografía. Asimismo, tampoco se presta atención al registro de música de campos ajenos a lo clásico: La historia de la fonografía está incompleta sino se tiene en cuenta el ámbito en el que se ha desarrollado más, desde el jazz de la década de 1920 hasta el rock actual. No obstante, la imaginación y la inteligencia del autor hacen de esta carencia un problema no excesivamente grande.

Esta obra no es la única disponible sobre la cuestión abordada, aunque sí la que mejor sintetiza, a mi juicio, la evolución del sonido grabado y la que se plantea las hipótesis menos convencionales y de un alcance más complejo. Michael Chanan, Pekka Gronow, Ilpo Saunio, Roland Gelatt, Oliver Read y Walter Welch son autores de varias monografías –de las que este libro es deudor sólo en parte– de interés⁵, pero los contenidos del libro aquí reseñado llegan mucho más lejos. Aunque su genérico título promete una simple historia del registro sonoro, sobre todo del referido al campo de la música culta, el autor se adentra, como se comenta en líneas precedentes, en las consecuencias que las grabaciones han tenido y tienen aún en la creación e interpretación musical, en la formación del oyente, y en la investigación histórica, sociológica y musicológica. Las cuatro partes de esta monografía ordenan este análisis en sus aspectos fundamentales: cómo se han ido realizando las grabaciones técnicamente, qué repertorio se registra, cuáles son los cambios en el estilo interpretativo de los artistas a lo largo del tiempo y de qué forma se establece la relación entre el disco y su oyente. En definitiva, estamos ante un libro muy recomendable.

NOTAS

¹ La edición original fue publicada en New Haven, en el año 2001, por la Yale University, con el título *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. Esta publicación, del Yale University Press, tiene 306 páginas y 16 ilustraciones que no se incluyen en la edición en castellano.

² La magnífica soprano alemana Elisabeth Schwarzkopf, esposa de Walter Legge, debe a su marido buena parte de su preparación musical y, lógicamente, toda su impecable carrera discográfica. Ella publicó en Londres, en 1982, el libro *On and Off the Record*, en el que analiza el papel que Legge tuvo en su carrera y en el desarrollo de la industria discográfica en general.

³ John Culshaw nos ha legado una interesante bibliografía sobre su carrera: *Putting the Record Straight*, Londres, 1982; *Ring Resounding: The Recording in Stereo of Der Ring des Nibelungen*, Londres, 1967; "The Outlook for Classical Music", *The Gramophone*, 574 (1971).

⁴ Las fuentes disponibles para localizar todas las grabaciones efectuadas a lo largo de la historia son dispersas pero múltiples. Desde los catálogos de los principales sellos discográficos hasta monografías en las que se realiza una catalogación, casi nunca completa, de los registros musicales existentes: Gray, Michael, *Classical Music Discographies, 1976-1988: A bibliography*, Nueva York-Connecticut-Londres, 1989; Id. y Gibson, Gerald, *Bibliography of*

Discographies, vol 1: Classical Music 1925- 1975, Nueva York-Londres, 1997.

⁵ Vid. Chanan, M., *Repeated takes: a short history of recording and its effects on music*, Londres-Nueva York, 1995; Gronow, P. y Saunio, I., *An international history of the recording industry*, Londres- Nueva York, 1998; Gelatt, R., *The fabulous phonograph: the story of the gramophone from Tin Foil to High Fidelity*, Filadelfia-Nueva York, 1954; Read, O. y Welch, W., *From Tin Foil to Stereo: evolution of the phonograph*, Indianapolis-Nueva York, 1976.

Dos Santos, Theotonio, *La teoría de la dependencia. Balance y perspectivas*. México, Plaza & Janés, 2003, 170 pp.

Por Andre Gonder Frank
(Luxembourg Institute for European and
Internacional Studies)

Con toda razón escribe Theotonio que considera "una cuestión secundaria [la de si] el creador de la teoría de dependencia fuimos yo [él], Fernando Henrique o Andre Gunder Frank". Diría que no es o debería ser cuestión alguna. Pues, como alguna vez señaló Gunnar Myrdal, todas las teorías económicas surgen del momento político que genera su necesidad y le da su razón de ser. Así lo muestra también Theotonio cuando hace su bosquejo de la década pre-guerra que limitó el ingreso de divisas a los países latinoamericanos y les obligó a poner en práctica, con fuerte intervención del Estado, una política de sustitución de importaciones. Así lo hiciera Argentina en la práctica cuando Raul Prebisch era ministro de economía bien antes de lanzar la teoría por la CEPAL en 1949. Además, fuera de ligera familiaridad en Brasil con Manoilescu, pero como teórico, a pesar que también el fue Ministro de Economía en Rumanía, lo es muy dudoso que alguno de los arriba mencionados u otros 'creadores' de la teoría y política contra la dependencia en América Latina tenían idea alguna que Yugoslavia, Rumania, Bulgaria, Grecia, Irán, y Turquía, cada uno de por sí y los Balcanes en concierto, adoptaron esta misma política estadista de sustitución de importaciones, y la defendieron teóricamente durante la misma crisis económica de los años 30, como bien lo demuestra Dilek Barlas en su libro sobre el estatismo y la diplomacia en Turquía¹. Por cierto su implementación fue también inhibida por una fuerza económica-política exterior que para ellos fue la Alemania Nazi como en Latinoamérica lo fue por los Estados Unidos. Podríamos