

La *New Musicology* y la deconstrucción de la “música absoluta”

Guadalupe Lucero

La *New Musicology* y la deconstrucción de la «música absoluta»

El presente trabajo intenta esbozar algunas líneas de investigación posibles en torno al espacio de intersección entre música y filosofía. En el marco de la crisis de los grandes relatos de la modernidad, recorreremos el camino que abre la crítica deconstructiva en el ámbito propiamente musical. Se abordarán aquí los vínculos entre las líneas de investigación musicológica agrupadas bajo el rótulo de *New Musicology* y la noción de 'deconstrucción', tal como es trabajada en la obra de Jacques Derrida. El artículo procura, tomando como punto de partida los discursos que analizan la apuesta de la *New Musicology* (ya sea por sus detractores como por sus figuras más relevantes), establecer la pertinencia del pensamiento deconstructivo para pensar dicha tarea.

Palabras Clave: filosofía de la música, deconstrucción, *new musicology*, Derrida

The *New Musicology* and the deconstruction of "absolute music"

In this paper we will try to outline some points of contact between music and philosophy. Taking a starting point in what we call the fall of the western modern ideal, we propose an approach to the notion of "deconstruction", examining some works of *New Musicology* literature and others where we can read the "detractors" points of view on this new perspective of musical thought. The article seeks to establish the pertinence of the use of "deconstruction" as a key to understand the *New Musicology* perspective, taking into account the kind of work that idea involves in Jacques Derrida.

Keywords: philosophy of music, deconstruction, *new musicology*, Derrida

El presente trabajo intenta esbozar algunas líneas de investigación posibles en torno al espacio de intersección entre música y filosofía. En el marco de la crisis de los grandes relatos de la modernidad, recorreremos el camino que abre la crítica deconstructiva en el ámbito propiamente musical. Se trata menos de mostrar la “aplicación” o referencia explícita a determinadas obras filosóficas que de arriesgar espacios problemáticos comunes, esbozados en algunos trabajos musicológicos.

El título de nuestro trabajo señala cierta duda respecto de un tópico que parece habitar la literatura de la *New Musicology*. Se trata de la deconstrucción de los pilares fundantes de aquello que Dahlhaus ha llamado el *paradigma estético de la música absoluta* (Dahlhaus 1999: cap. 1). “Deconstrucción” es un término que evidentemente nos remite a la obra de Jacques Derrida. Algunos motivos de la obra del filósofo argelino nos servirán como marco general de análisis, a fin de considerar sus alcances en la nueva crítica. No ignoramos que dentro de este nuevo ámbito pueden delinearse modos de trabajo muy diferentes.¹ Aun así, consideramos útil presentar el problema en términos de las características que asume la nueva crítica en el discurso de sus detractores, es decir, en el discurso que la construye como adversario. Así la *New Musicology* encuentra unidad en la crítica a la noción de música absoluta, en pos de incluir en el análisis el contenido semántico dado por el contexto histórico, social, biográfico y cultural que constituye las condiciones de producción de las obras. Sin embargo, intentaremos mostrar que, en muchos casos, este aparente *cambio de paradigma* no cuestiona el espacio que consideramos clave para pensar radicalmente en términos deconstructivos algún “aporte” al debate musicológico.

1. El concepto de “obra” y la Música Absoluta

A fin de esquematizar qué aspectos de la *New Musicology* se vincularían con cierta pretensión de abandono de la noción de *música absoluta*, quizás un artículo de Peter Kivy resulte iluminador (Kivy 2001).

Kivy afirma que la inquietud respecto de encontrar nuevos caminos hermenéuticos que permitan abordar el fenómeno musical en su totalidad, incluyendo

¹ Haremos referencia aquí, con apreciaciones diversas, a dos representantes de esta corriente: Susan McClary y Lawrence Kramer.

ciertos aspectos que el análisis formalista parece olvidar o al menos dejar de lado, había sido esbozada en ciertos escritos suyos, y de otros autores, ya en la década del 80. Así la *New Musicology* pareciera, en una perspectiva inicial, venir a llenar ese vacío teórico. Sin embargo, Kivy intenta mostrar, a través de un recorrido sobre la noción de *música absoluta*, el fracaso de esta pretensión. Este fracaso puede resumirse del siguiente modo. Si bien las interpretaciones típicas de la nueva crítica abren aquello que, de acuerdo con una definición quizás muy estricta de *música absoluta*,² estaría vedado –a saber, la descripción de las obras en términos de “contenido”–, éstas resultan vagamente fundamentadas desde el punto de vista teórico. El análisis en términos de contenido, si pretende cierta seriedad, no puede permitir que *cualquier cosa* sea dicha respecto de una obra. Nos encontramos aquí ante el problema de determinar en qué caso las interpretaciones son “válidas”. Kivy no encuentra teorías lo suficientemente fundadas como para cumplir con este requisito de validación. Por otro lado, la música no implica, desde el punto de vista perceptual, una relación “inmediata” entre cierta configuración formal y un contenido. Existe cierta percepción del fenómeno musical que es *de hecho* meramente formal. Por lo tanto, el argumento de Kivy podría esquematizarse del siguiente modo: a) no tenemos una teoría que permita establecer las mediaciones necesarias para traducir una obra en términos semánticos; b) un acercamiento intuitivo a la fenomenología de la música no arroja una relación necesaria entre escucha musical e interpretación de contenido; c) de acuerdo con a) y b) no habría razones suficientes para modificar el paradigma analítico musicológico. ¿Cómo justificar entonces la nueva crítica? Aun concediéndole a Kivy este argumento, queda sin problematizar la noción de *contenido formal*, que podría reclamar un discurso (semántico) sin necesariamente implicar una *traducción* narrativa. El problema ontológico de la relación entre forma y contenido reaparece en este debate con toda claridad. Veremos que esta relación se sostiene sobre el concepto de obra en general.

A través de una crítica de este concepto y de sus implicancias metafísicas, intentaremos mostrar aquello que, de acuerdo con nuestra perspectiva, la filosofía de Jacques Derrida abre como espacio a ser explorado. El concepto de obra, tal como lo muestra Goehr en *The imaginary museum of musical works*, no es en absoluto un concepto original de la práctica musical. No ha existido siempre y su aparición responde a las particulares condiciones de emergencia dadas por la estética romántica en el siglo XIX. Dicho concepto, tal como nosotros lo comprendemos, encuentra su origen en el marco más general de un cambio de paradigma estético: aquel en el que progresivamente la música se emancipa como arte

² De acuerdo con la definición que Kivy ensaya de “música absoluta”, las piczas que consideremos dentro de esta caracterización serán aquellas para las cuales sólo una interpretación en términos estructurales o formales sería correcta. Es decir, cualquier otra interpretación, v. g. interpretaciones de contenido, sería “incorrecta” Cf. P. Kivy 2001: 157

autónomo, al mismo tiempo que sus características más propias, particularmente aquellas propias de la música instrumental, se convierten en el ideal a alcanzar por las artes en general (Goehr 1992:148).³ Por un lado la música debe generar “productos” similares a aquellos de las artes consagradas, debe inscribirse en una lógica de producción tradicional, donde es posible distinguir el objeto —la obra— de su productor y, en el caso específico de la música, de su ejecución particular. Por otro, el arte deja de relacionarse con la naturaleza en términos de mera imitación para imitar algo más profundo que, a pesar de que en muchos casos seguirá siendo llamado “naturaleza”, corresponde más bien al espacio del fundamento ontológico del mundo fenoménico, y parece incluir y unificarse cada vez más con cierta concepción de trascendencia. Este cambio en el objeto de la “imitación” conlleva la separación del arte respecto de la naturaleza, del mundo y de toda cotidianidad. El “contenido” del arte ya deja de ser lo particular, para ser justamente lo no individuado, lo indeterminado. Desde este punto de vista la música instrumental pasa a ocupar el lugar privilegiado en el sistema de las artes en función de su abstracción, de su relación no mediada por palabras, imágenes, etc., con ese espacio de trascendencia. En este contexto, la aparición del análisis musical en términos formalistas no es en absoluto contradictorio. Se trata de construir, tomando como punto de partida este carácter no mediado en términos semánticos del lenguaje musical, un discurso sobre esa estructura de relaciones funcionales que constituyen la obra.

La noción de obra es solidaria con la ilusión de un sentido acabado, encerrado en ella y presentado así de una vez para siempre. La obra debe tener límites claros. Su *espacio* y su *tiempo* deben estar determinados. La escritura es, en este sentido, la tecnología más eficiente. Nos da la obra en términos concretos, ocupando un espacio definido en el espacio, con un principio y un final. Aun cuando una obra sea “indeterminada”, aun cuando opere en ella el “azar” como procedimiento compositivo, siempre está ella allí, en algún espacio, guardada y señalable.

La vigencia del paradigma que en el siglo XIX construye no sólo la noción de obra musical, sino también la del autor como su centro originario de sentido, cobra fuerza en la línea historicista de la interpretación musical (cf. Kivy 2001:164), que tiene como pretensión mantener “viva” la intención del autor y la vigencia de su espacio de autoridad. Goehr afirma una íntima relación entre el cambio en el estatuto del compositor y la comprensión de su producción musical en términos de obras (Goehr 1992: 205-209) Su nueva “independencia” se realiza de acuerdo con una doble inscripción. Por un lado, en términos económicos, el compositor se emancipa de la lógica del mecenazgo. Por otro, en términos expresivos, se libera de la necesidad de apoyar sus obras con elementos extramusicales.

³ Cf. L. Goehr 1992. Sigo aquí la argumentación correspondiente al capítulo 6 “Musical Meaning: Romantic Transcendence and the Separability Principle”.

La posibilidad misma de pensar en términos de un “museo de obras musicales” da cuenta de este doble movimiento mediante el cual la música no sólo produce “objetos de arte” que deben ser exhibidos, sino que a la vez estos objetos deben estar sometidos cada vez más al mecanismo de la autenticidad, rasgo que se plasma en la progresiva determinación y control de la notación por parte de los compositores. La metáfora del museo permite pensar, a su vez, el desarrollo de una lógica del “marco” que determina el espacio *propriadamente estético* de la obra, separándola al mismo tiempo de su mundo *privado* (Goehr 1992:173) Estas características que definen el paradigma romántico, implican por lo tanto, una progresiva determinación del espacio del sujeto como productor y como centro intencional, y del espacio de la obra como correlato acabado y coherente de sentido.

La cuestión que aquí se presenta es la de cómo desarticular este paradigma. De acuerdo con Derrida, una deconstrucción de la metafísica no se realiza por medio de su mera negación, ni por medio de elementos externos (cf. Derrida 1997: 25). Se trata de habitar las fisuras que la estructura metafísica revela. Así, una “deconstrucción” del paradigma de la “música absoluta” sólo es posible habitando las fisuras que el paradigma presenta en su interior, en su propia lógica inmanente, que permiten a su vez abrir los límites que pretende definir. En este sentido, son la obra como objeto definido y el autor como centro intencional de la interpretación los espacios que deben ser puestos en cuestión. Si el ámbito histórico-social se hace presente en las obras, se reflejará en los modos de composición específicos, en el tipo de productos que el dispositivo musical genere y en las relaciones que estos productos, en su carácter *textual*, establezcan con otros espacios de textualidad.

2. Lo extra-musical y el *parergon*

La tarea deconstructiva se orienta a mostrar que todo paradigma que funciona como marco general de la interpretación se encuentra siempre en proceso de disolución, de indeterminación, y que por lo tanto, en todo momento en que se decide señalar el límite, se hace violencia a este movimiento disolutivo. Hemos mencionado que la consolidación de la noción de obra era solidaria con la progresiva autonomía del compositor. A la hora de fijar la obra en un producto concreto, perdurable, transmisible, la escritura resulta la tecnología más eficiente. De este modo, la noción de obra musical como objeto de arte, es solidaria con la posibilidad de su escritura. Sin embargo, la escritura hace patente la separación del autor respecto de su discurso. Lo escrito es aquello que representará la voz del autor en su ausencia. Hay una incompatibilidad esencial entre la voz y el texto. La voz permite la ilusión de una presencia absoluta, de un significado siempre presente a la conciencia del autor. Es ella la que dicta, la que habla desde ese fondo pleno de sentido. Y es también ella quien vigila ese lugar del sentido (cf. Derrida 1986: 25).

La escritura se ubica en este doble juego: por un lado se opone a la voz, es lo completamente otro de la voz; por otro, la suple, la representa en su ausencia (cf. Derrida 1997). Este mismo rasgo se repite en la escritura musical. En la partitura los sonidos y los signos que los representan son inconfundibles. Parece evidente que la música *es* la *ejecución* de la partitura, y no la partitura misma que, en sí, es un objeto visual, de lectura, pero no sonoro. Sin embargo, y volveremos a este punto más adelante, toda la lógica del análisis es en cierto modo imposible sin esta tecnología particular.

Jacques Derrida afirma en *La verdad en pintura* que:

“Los discursos sobre la pintura están destinados quizás a reproducir el límite que los constituye, hagan lo que hagan y digan lo que digan: para ellos hay un adentro y un afuera de la obra en cuanto hay obra. Una serie de oposiciones sigue a continuación, aunque no sea forzosamente la primera (pertenece a un sistema cuya orla misma proroga el problema). Y allí está el trazo, siempre determinado como un rasgo [trazo] de oposición.” (Derrida 2005: 24)

Lo mismo sucede, claramente, en la música. Se trata de un problema *originario*, determinar los límites entre lo que es *propiamente* musical y aquello que no lo es. Una oposición fundante, un corte inicial que *decide*⁴ la determinación de un espacio de propiedad. Justamente este espacio de propiedad es el que es necesario *guardar*, establecer la *guardia* que vigilará la determinación del sentido, del contenido de lo musical. El problema de la interpretación de la *música absoluta*, en tanto música no mediada por contenidos extra-musicales, determina una previsible *puesta en guardia* frente a cualquier acercamiento descriptivo que pretenda indicar algo más allá de lo netamente estructural. Sin embargo, esta guardia pierde su poder de acción en el espacio liminar.

Derrida considera que el espacio donde estos límites se desdibujan es el “marco”, aquello que Kant postula como ejemplo de *parergon* (Kant 1991: §14). El término griego significa aquello que se agrega al *ergon*, es decir, a la obra. Respecto de la música, también son *parerga* para Kant los textos añadidos a las melodías, y todo aquello que no atañe a la estructura formal de la composición. Hasta aquí el *parergon* se adecua a la lógica de lo extra-musical. Pero ¿qué pasa por ejemplo si extremamos esta apuesta, tal como lo hace Kant, y decimos por caso que el timbre de los instrumentos también es un *parergon*; que los así llamados “adornos”, son justamente *parerga*, es decir externos a la composición, que la partitura, en tanto escritura y con ella la ejecución, es también *parergon*? Aquí la situación comienza a devenir más compleja, ya que nos adentramos justamente en

⁴ La raíz latina del verbo decidir es *decidere*, que significa tanto decidir como cortar.

los límites mismos de aquello que en música denominamos "obra". Estos ejemplos no se dejan clasificar fácilmente como "extramusicales". No se trata de aquello que está claramente "por fuera". De acuerdo con Derrida, el *parergon* nombra justamente ese espacio de "cuasi-separación", de separación interrumpida, que por lo tanto no permite desligar completamente esto que *se agrega* de la obra propiamente dicha. Señala que el *parergon* realiza en este sentido una doble separación/inclusión: desde el punto de vista del *interior* de la obra, el *parergon* separa el sentido, el contenido propio de la obra, del exterior que la rodea (cf. Derrida 2005:70). El *parergon* anuncia el comienzo de otra cosa, la distancia entre el cuadro y la pared en la que está colgado. Desde el interior el marco está ya fuera de la obra, es el comienzo de su exterioridad. Pero desde el punto de vista inverso, es decir, desde el medio en el cual ese cuadro se hace presente, el marco dibuja el comienzo de la obra, y así se hunde en la obra misma.

¿Cómo pensar este tema en el problema musical planteado inicialmente? Recordemos que el proceso de autonomización de la obra como producto, implicaba la determinación de un marco. Hacia el interior este marco delinearé el espacio de lo propiamente musical, hacia el exterior de lo extra musical. Sin embargo ¿qué es este marco en la música?

En "Analizing Music under the New Musicology Regime" (Agawu 1997), Agawu reclama, en cierto modo, la posibilidad de pensar desde el análisis formal de la obra las relaciones que establece con el mundo que la rodea (1997: 302).⁵ Se trata de un reclamo adorniano, como el mismo Agawu lo señala (1997: 298). Y se trata, a su vez, de un reclamo que Adorno postula en términos filosóficos. Nos referimos a la cuestión de la *inmanencia* del análisis, y al vínculo que debe tener la noción de análisis con cierto movimiento reflexivo. Adorno indica que el arte que es consciente de sí es un arte analizado (Adorno 1982: 176). Se trata de una lectura claramente hegeliana, y es justamente la filosofía hegeliana la que le permite a Adorno pensar la relación entre materiales y estructuras. En este sentido, dicha relación inmanente señala el *problema* de la obra, o aquello que de acuerdo con la terminología adorniana, constituye su *contenido de verdad* (1982: 181). Este *problema* nunca es lo meramente dado en términos de material, sino más bien aquello que al material sobreviene, aquello en lo que se transforma, y las leyes de su transformación. La crítica que Adorno postula al análisis schenkeriano se comprende desde este punto de vista dialéctico. La verdad no está en el comienzo o en el final, sino en el proceso mediante el cual los materiales devienen otros y así revelan el contenido de verdad que estaba vedado en el comienzo. En otros términos, es el *devenir* de los materiales en la obra lo que encierra su contenido de verdad. Desde este punto de vista, y tal como Adorno lo muestra en la conferencia a

⁵ Agawu señala que en el momento de dar cuenta de la relación entre el contenido interpretado y la música propiamente dicha, la *New Musicology* retorna a los métodos clásicos del análisis. Así, el problema de la mediación, de la mimesis, se mantiene en la no problematización de la mediación.

la que nos estamos refiriendo, la música de los siglos XIX y XX se caracteriza por constituir una crítica o referencia constante a los materiales de su propia tradición. Es decir, la actividad compositiva se encuentra en estrecha relación con el análisis de otras obras de la tradición. Ahora bien, el análisis no puede desligarse de su vínculo con la *escritura*. Cito en términos generales lo que Adorno dice al respecto:

“Me gustaría que atendieran a un requisito básico para el análisis aquí: es la lectura de la música (...) Los signos y la música que ellos refieren nunca son exactamente una y la misma cosa. A fin de leer la notación musical sin más, de manera que la música sea el resultado de esa lectura, es siempre necesario un acto interpretativo —es decir, un acto analítico, que pregunta sobre qué es aquello que la notación realmente significa. (...) El hecho de que una correcta lectura de la partitura es el prerrequisito de una correcta interpretación es obvio, pero en ningún sentido es tan evidente como uno puede pensar.” (1982: 172)⁶

Es decir, toda relación con el fenómeno musical,⁷ ya sea aquella que establezca el compositor, el intérprete o el musicólogo, está mediada por esta relación con la escritura musical. Consideramos que el espacio de la inscripción musical, la partitura, puede ocupar este espacio de doble límite, que permite pasar del interior al exterior y del exterior al interior a través del espacio indecible de la escritura. La escritura simula la guarda del sentido, es lo que el compositor efectivamente ha escrito, pero es posible sólo en términos de la anulación del material sonoro. Así el autor mantiene su autoridad en el espacio liminar de la obra. Se trata justamente de pensar cómo el carácter *textual* de la música, en tanto escritura y por lo tanto en tanto espacio de diseminación, permite pensar la desarticulación de la oposición entre forma y contenido. De este modo, cierta “deconstrucción” de aquello que obstinadamente llamamos *música absoluta*, quizá suceda al interior de las relaciones que la composición actual establece con la tradición. Esta conferencia, que Adorno pronuncia en 1969, finaliza señalando que el análisis quizá no ha alcanzado en el mismo nivel que la composición la necesaria conciencia de sí. Sin embargo, es probable que el diagnóstico adorniano respecto del carácter textual de la música, solo pueda alcanzar las consecuencias esperadas en el análisis siguiendo un camino que escapa ya a los límites de la ontología hegeliana. Si la obra es *escritura* en el sentido que Derrida da a este término, entonces el sentido o el contenido de verdad que se mantenía, si bien oculto, indudable en la lectura adorniana en tanto resultado lógico del proceso dialéctico, comienza a desdibujarse y a recorrer caminos imprevistos. Quizá sea necesaria una relación más estrecha con las derivas que los procesos compositivos han recorrido durante el siglo XX, a fin

⁶ Traducción mía.

⁷ Al menos en términos de música occidental ‘de concierto’, ‘académica’, etc.

de analizar lo que ha sucedido con las figuras de la obra y el autor en las "obras" y los "compositores".

3. Deconstrucción y *New Musicology*

La operación filosófica derridiana no intenta dar cuenta de cómo lo *extra-filosófico* se refleja en la tradición filosófica. Se trata más bien de dar cuenta de cómo las bases sobre las que se asienta ese discurso llamado filosofía no dejan de deshacerse y refundarse en un movimiento que escapa a todo control, ya sea *interno*, es decir dentro de la lógica racional/oposicional clásica, como *externo*, ya sea en términos de apelación a la autoridad, a un fundamento trascendente o ideológico que permitiría explicar *desde fuera* la lógica interna de la filosofía. Desde este punto de vista, la tarea deconstructiva intenta señalar la violencia inherente a toda práctica discursiva, pero no en términos de postular una nueva filosofía no-violenta, sino más bien de atender y llamar a la responsabilidad sobre la violencia inevitable de toda práctica filosófica o de cualquier tipo. No se trata de señalar espacios oposicionales, sino de mostrar cómo esos espacios se intercambian, se diluyen, pierden constantemente su identidad, hasta hacerla imposible. Los escritos de Susan McClary constituyen un caso de señalamiento de la oposición sin dar cuenta de cómo esa misma oposición se encuentra siempre desarticulándose. "Excess and Frame" (McClary 1991) señala justamente cierta relación con el espacio del marco, pero lo hace indicando que el marco que regula, reordena y reprime todo exceso mantiene el espacio de lo otro como determinado. La crítica de McClary es "ideológica" en el sentido de que no cuestiona los fundamentos ontológicos de la oposición para desde allí intentar moverse hacia la diferencia (1991: 86-89). Incluso cuando el marco se *contamina* (1991: 98) sucede en términos de lucha, de avance de una fuerza contra la otra, mientras que desde el punto de vista deconstructivo la disolución de las oposiciones sucede al interior mismo de la lógica oposicional, y no en términos de lucha, o de movimiento dialéctico entre dos fuerzas diferenciadas. En este sentido resulta útil el análisis derridiano de Platón, en el cual es el carácter pluri-eidético de la noción de *farmacon* lo que abre el proceso deconstructivo (Derrida 1997). No se trata de decidir entre la noción de *farmacon* como veneno o como remedio, se trata de la operación simultánea de las dos ideas, de la imposibilidad de decidir entre una u otra. Si quisiéramos trasladar este tema a la oposición femenino-masculino al análisis de McClary se devela claramente la distancia respecto de toda operación deconstructiva. Así, la determinación, por momentos apresurada, del espacio de la diferencia como espacio *de* lo femenino, *de* lo popular, etc., en tanto figuras de lo no-dicho o lo olvidado en el análisis musical, corre el peligro de la mera inversión, que lejos de operar radicalmente la deconstrucción, mantiene las mismas configuraciones de poder, cambiando quizás sólo los personajes que lo detentan. En vistas a una desarticulación

de las oposiciones, el primer paso debería ser trabajar desde el interior del análisis para mostrar allí las posibilidades de sentido inmanentes a la obra y por lo tanto, señalables en la mecánica misma de la composición.⁸

Tal vez en este sentido, los escritos de Lawrence Kramer se acerquen más a esta pretensión. En "Musicology and Meaning" (Kramer 2003) señala que el sentido nunca es el develamiento de una estructura sino el producto de la acción interpretativa (2003: 6-12). Esto es válido tanto para un texto cualquiera como para la música. Cuando se pretende descalificar la práctica de la *New Musicology* recordando que la música no tiene significados definidos como el lenguaje se desatien de esta lógica general de la operación del sentido: tampoco el lenguaje brinda esta relación inmediata con el contenido. Justamente en esta línea se inscribe toda la filosofía llamada *postestructuralista*, intentado mostrar cómo, por un lado, el sentido más aparentemente evidente es ya siempre fruto de la interpretación, y con ella de cierta fuerza operada sobre el mundo; y por otro, los esquemas estructurales más aparentemente vacíos están atravesados por la donación de sentido.

Kramer analiza las relaciones que el sistema musical presenta en una pieza dada, para a partir de allí mostrar ciertos desplazamientos en su interior que permiten ser explicados en términos "semánticos". Tomaremos como ejemplo el análisis del movimiento "*La malinconia*" correspondiente al Cuarteto de cuerdas op. 18 no. 6 de Beethoven (Kramer 1990). Allí Kramer indica que se trata de una pieza que permite dar cuenta de cómo la deconstrucción *sucede* en el interior del lenguaje musical mismo, y permite encontrar así las fisuras que fuerzan sus límites convencionales. Kramer afirma que se trata de mostrar la dislocación antes que la reiteración oposicional entre fuerza y estructura.⁹

Si bien Kramer encuentra en el análisis las huellas de cierta lucha en el interior de la estructura de la obra, esta lucha es interpretada de acuerdo con el análisis clásico organizado en términos de orientación tonal. En este sentido, su trabajo quizás no recorre las mediaciones que permitirían pensar en términos deconstructivos el dispositivo musical. Desde este punto de vista, la deconstrucción es utilizada como método,¹⁰ como marco teórico *dado* para aplicarlo al análisis. No sólo no se ponen en duda los límites mismos de la obra, en función de la problemática del marco, sino que las herramientas teóricas que sostienen el análisis no son puestas en cuestión o en perspectiva (cf. Krims 1998:311-316). La obra está allí como algo dado, que nos brinda múltiples niveles de lectura y en ese sentido

⁸ En el tercer capítulo de *Feminine endings*, McClary indica que su objetivo es remover la negación sistemática del sentido en las obras catalogadas como *música absoluta*. Esta negación estaría en la base de la teoría musicológica anterior, es decir, el análisis de tipo schenkeriano. Así, toda la tradición musicológica anterior se dibuja como aquello que hay que abandonar. En este sentido, se realiza el camino contrario al propuesto aquí. Cf. McClary 1991: 54-55.

⁹ Cf. Kramer 1990: 189-190, nota 26. De algún modo este análisis se opone al ya mencionado de McClary en "Excess and Frame".

¹⁰ Aun cuando él mismo indique claramente que no lo es.

mantiene su "apertura". Sin embargo, si pensamos el análisis en términos de *escritura* en tanto siempre resultado de movimientos de diseminación, la posibilidad de acercarse a ella como objeto queda desdibujada. ¿En qué momento ese "objeto" se distingue del análisis mismo? ¿Cómo pensar un "objeto" de análisis sin un "sujeto" que analiza? ¿En qué sentido se realiza una crítica deconstructiva, manteniendo la relación de conocimiento moderna, es decir, la dupla sujeto-objeto? Así, la crítica deconstructiva pierde su espacio de mayor injerencia: la problematización de las herramientas teóricas que se utilizan en el análisis. Si bien Kramer encuentra en la obra de Beethoven el "relato" de una subjetividad en vías de disolución, esta subjetividad es pensada dentro de una obra claramente delimitada y autónoma. El análisis vendría a "develar" esa subjetividad en tensión antes que recorrer los caminos de su disolución. Desde este punto de vista, ya Adorno había recorrido el camino de develar la disolución de la subjetividad moderna en las obras del último Beethoven, y no por eso diríamos que su análisis anticipa la crítica derridiana.

Así las cosas, la "deconstrucción" de la *música absoluta* involucra un problema que se mantiene adorniano. Sin embargo, ¿puede ser la deconstrucción un tema adorniano? ¿No es esta una relación imposible? Estrictamente diríamos que se encuentran casi en las antípodas. De hecho, el trabajo de Derrida podría interpretarse en la órbita de la crítica a la metafísica hegeliana. Sin embargo, una definición adorniana puede permitir pensar el problema musical en términos derridianos. Respecto del contenido de verdad de la obra, Adorno indica que

"el análisis permite señalar aquello que llamo el «problema» de una composición particular –la paradoja, por decirlo así, o el «imposible» que cada pieza musical quiere hacer posible (Adorno 1982:181)."

Decir/no decir lo imposible ha sido uno de los modos en que Derrida piensa la deconstrucción. En la hoja insertable de *El monolingüismo del otro*, la deconstrucción es definida como *más de una lengua*. Nunca una lengua propia, nunca una lengua unívoca como morada de sentido. Sólo hay traducción que señala eso imposible que la comunicación intenta. Esta imposibilidad de sentido propio, en la progresiva lectura y traducción que el dispositivo de escritura musical pone en marcha, es lo que quizás podría "aportar" la filosofía de Derrida a la musicología. Se trata quizás, desde la pretensión de algún proyecto en términos de *filosofía de la música*, de volver sobre Adorno para encontrar allí, tal vez donde él mismo muestra sus fisuras, la posibilidad de pensar una vez más en términos ontológicos aquello que la música hace patente.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W.
 1982 [1969] On the problem of musical analysis. *Music Analysis* 1 (2): 169-87.
- Agawu, Kofi
 1997 Analyzing Music under the New Musicological Regime. *The Journal of Musicology* 15 (3): 297-307.
- Dahlhaus, Carl
 1999 [1978] *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Música.
- Derrida, Jacques
 1986 [1967] *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
 1997 [1985] Carta a un amigo japonés. En: *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto a.
 1997 [1996] *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
 [1972] La farmacia de Platón. En: *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
 1998 [1972] *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
 2005 [1978] *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Goehr, Lydia
 1992 *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. New York: Oxford University Press.
- Kant, Immanuel
 1991 [1790] *Crítica del Juicio*. México: Porrúa.
- Kivy, Peter
 2001 Absolute Music and the New Musicology. En: *New essays on musical understanding*, 155-67. New York: Oxford University Press.
- Kramer, Lawrence
 1990 "As if a voice were in them". En: *Music as cultural practice, 1800-1900*, 176-213. Berkeley: University of California Press.
 2003 Musicology and Meaning. *Musical Times* 144 (1883): 6-12.
- Krims, Adam
 1998 Disciplining Deconstruction (For Musical Analysis). *Nineteenth Century Music* 21 (3): 294-324.
- Mc Clary, Susan
 1991 *Feminine endings*. Minneapolis: University of Minnesota Press.