

**Canon, hegemonía y experiencia estética:
algunas reflexiones**

Omar Corrado

Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones¹

Ante la insistente presencia del debate sobre el canon en la musicología de las últimas dos décadas, este trabajo intenta recordar algunos de los puntos esenciales que constituyen la noción de canon musical y musicológico, sus mecanismos de formación, sus modos de aparición y de acción. Reconsidera la discusión actual en torno de algunas posiciones encontradas sobre la concepción del canon: las que lo conciben como sedimentación de la experiencia estética e histórica de las sociedades, frente a las que lo identifican como una de las manifestaciones de poder ejercido por las clases y grupos hegemónicos para imponer sus paradigmas culturales e ideológicos a los diferentes Otros excluidos. El texto se refiere al canon en tanto problema teórico general que hace a la disciplina, y en particular a las cuestiones que se plantean al enfocarlo desde nuestros propios contextos y circunstancias de estudio y producción.

Palabras clave: canon, estética, hegemonía, musicología posmoderna.

Reflexions on canon, hegemony and esthetic experience

The present text deals with some of the essential points concerning the notion of musical and musicological canons, their mechanisms of formation, their modes of apparition and action. It considers the discussion about some of the opposed concepts of the canon. There are those who conceive it as a settled expression of the esthetic and historic experience of a society, and those who identify it as one of the ways the hegemonic classes and groups exercise their power on the excluded Others, in order to impose their cultural and ideological paradigms. The text refers to the canon as a theoretical problem for the discipline and in particular to the questions raised by our study in our own contexts and conditions of study and of production.

¹ Versión levemente modificada de la conferencia inaugural pronunciada en la XVI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Mendoza, 12-15 de agosto de 2004, cuyo tema fue "Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa: historia, debates, perspectivas historiográficas".

En las últimas dos décadas asistimos a una evidente proliferación de estudios sobre el canon y de debates suscitados por él, especialmente en el campo literario, aunque también en el musicológico. Al abordar ese *corpus* tan localizado temporalmente, la primera pregunta que surge es la de las razones por las que las sociedades y las culturas se detienen, en un momento de su historia, a reflexionar con mayor intensidad sobre sus supuestos compartidos, a sospechar de su legitimidad y de los mecanismos de naturalización, a debatir su capacidad de modelar los ideales y el futuro. No es casual que esto ocurra en tiempos de derrumbe de toda certeza, de caída de las narrativas fundantes, cuando “todo lo sólido se desvanece en el aire”, según dice la enigmática frase de Marx que Marshall Berman (1989) rescató como título de su libro más conocido. Omnipresente y silencioso, el canon emerge cada vez que la tensión entre pasado y futuro requiere interrogar de nuevo la trama en que transcurre el presente. Como sostiene Jan Gorak, “el canon puede convertirse en foco del debate en cualquier período en el que artistas, críticos, filósofos o teólogos traten de adaptar un cuerpo heredado de textos, prácticas o ideas a sus necesidades culturales percibidas, presentes y futuras” (1991: 4).

Ante la magnitud de la producción referida al tema, nos queda la impresión de que, al menos por el momento, todo ha sido dicho, de que las preguntas se calmaron y se agotaron las respuestas. ¿Qué decir entonces sobre esto hoy, aquí? Nuestro propósito será entonces el de recordar algunos de los puntos esenciales que constituyen la noción de canon, sus mecanismos de formación, sus modos de aparición y de acción, así como el debate actual en torno de algunos aspectos centrales del tema. Nos referiremos a él en tanto problema teórico general que hace a la disciplina musicológica, y en particular a las cuestiones que plantea su consideración desde nuestros propios contextos y circunstancias de estudio y de producción. No nos anima ninguna pretensión de producir nueva teoría general sobre el tema. El propósito es más modesto: ofrecer un marco para los estudios más específicos que se desarrollarán durante las jornadas, un panorama que los sitúe en el espacio de lo que se discute hoy acerca del canon musical y musicológico. Intentaremos alternar las consideraciones más abstractas y especializadas con otras más empíricas e inmediatas. Apuntaremos a que tanto los expertos en este tema como aquellos que llegaron a él más recientemente puedan en algún momento de la exposición sentir que ésta los tiene

en cuenta. Los ejemplos se referirán con mayor frecuencia a los ámbitos de nuestro trabajo personal en la musicología histórica, con algunas incursiones en los estudios de música popular, y en este sentido, las observaciones críticas deben ser entendidas, en primer lugar, como autocríticas. Aspiramos sin embargo a que los mismos puedan ser transportados a otras áreas y sean entonces también útiles para ellas.

1. Revisión de conceptos y estado de la cuestión

Desde sus orígenes en la norma teológica la noción de canon se traslada al mundo profano, al ámbito jurídico y a las demás actividades sociales reguladas por un cuerpo de saberes y creencias, aspiraciones, prohibiciones². No resulta sencillo desbrozar la idea de canon de un conjunto de términos cercanos y decidir qué grado de relación o de equivalencia tienen con él. ¿Canon es igual a tradiciones? ¿Qué sectores de la *doxa* se intersectan con él? ¿Lo clásico -la "clasicidad"- es lo canónico? ¿Se vinculan las nociones de canon, *a priori*, prejuicio, convención, dogma? ¿Es una idea que posibilita el establecimiento de ideales para la interacción humana, como sugiere Altieri (1990: 21-47; esp. 27)? ¿Es un paradigma? ¿Supone inmutabilidad, triunfo sobre la prueba del tiempo, transhistoricidad? ¿Puede aislarse el concepto de la red en la que forma sistema, como núcleo opuesto a excepción, a exclusión, a márgenes en los que actúan el contra-canon, el canon negativo, el canon latente, como los definiera Renate von Heydebrand (1998)?

La mayoría de los autores manifiestan su escepticismo sobre la existencia del canon, considerado más bien como "objeto perdido o imaginario de la crítica" (Cella 1998: 7) que reaparece periódicamente. "Ninguna entidad homogeneizadora llamada 'canon' existió nunca", afirma Gorak (1991: ix). Y prosigue: "Los variados sentidos adscriptos a la palabra canon -un *standard*, una verdad sublime, una regla, una obra maestra, un modelo artístico, y finalmente, una lista de libros para uso educativo- se extiende a través de algunos muy diferentes diccionarios culturales y ha producido, en consecuencia diversos métodos de transmisión". Otros autores lo caracteri-

² Williams se refiere a este préstamo que los estudios literarios hicieron de los estudios bíblicos en Inglaterra como una "resistencia de tradicionalistas obstinados" que sostenían la presencia de algo de "autoridad irrefutable" en los textos. Se excluye así todo "modo de lectura que no comenzara con la noción... de textos *sagrados*" (énfasis original) (Williams 1997: 224).

zan como “una comprensión compartida de lo que la literatura merece preservar” -Richard Ohmann-; “un campo limitado” sobre el que “ejercemos la teoría y la crítica” -Alastair Fowler-; “lo que otras personas, entonces poderosas, hicieron y que debe ahora abrirse, demistificarse o eliminarse” -Robert von Hallberg-³; “un rico, complejo y contrastante marco que crea (...) una gramática de la cultura para interpretar la experiencia” (Altieri cit.: 33). Para Kermode, el canon es “una construcción estratégica por la cual las sociedades preservan sus propios intereses” (cit. en Lea Meek 2001: 86). George Kennedy presenta la formación del canon como “un instinto humano natural, una tentativa para imponer orden en la multiplicidad, para juzgar lo que es mejor entre varias opciones, y para preservar el conocimiento tradicional y los valores contra la erosión del tiempo y de las influencias provenientes del exterior de la cultura. El canon refleja la estructura conservadora y jerárquica de las sociedades tradicionales” (Kennedy 2001: 105). En una de sus mejores formulaciones, Harold Bloom nos habla del canon, en tanto “relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito”, por lo que sería “idéntico a un Arte de la Memoria literario” (Bloom 1995: 27). En la música, Rose Subotnik se refiere al canon como “el repertorio *standard* del arte occidental”, que “representa el concepto de texto-como-objeto en una escala colectiva” (1996: 59). William Weber propone tres principios básicos constituyentes del canon musical: la maestría o el oficio, de donde surge la idea de grandes compositores; el papel cívico que las obras canónicas cumplen en la celebración del cuerpo político; y la autoridad moral, contra las depredaciones de la cultura comercial (2001; Cf. también Weber 1999: 336-355). Kerman (1984) distingue canon de repertorio: el primero es una idea, determinada por los críticos; el segundo es un programa de acción determinado por los ejecutantes, lo cual resulta útil para una primera aproximación, si bien el uso corriente y la dinámica de las formaciones culturales son considerablemente más ambiguos que esta polaridad, según observa Marcia Citron (1993).

Si bien el tema adquirió visibilidad pública, en un plano amplio de discusión, con la publicación en 1994 del provocativo libro de Harold Bloom, *The Western Canon* editado en castellano al año siguiente, podría considerarse que el influyente *Forms of Attention*, de Frank Kermode constituyó, en 1985, un impulso innegable para la renovación de los estudios sobre el tema, a partir del campo de la literatura, precedido por los artículos reunidos por

³ Todos citados en Gorak (1991: 1).

Robert von Hallberg en *Canons* (1984). Es en la década del 90, como decíamos al comienzo, cuando se produce la eclosión más evidente de trabajos dedicados al tema, algunos de cuyos títulos recorreremos, no con el propósito de ofrecer una bibliografía escolar sobre el tema, sino porque ellos constituyen la base sobre la que estas páginas fueron elaboradas. En una lista rápida y necesariamente restringida de aquéllos que nos parecen más significativos, incluiríamos *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*, de Charles Altieri (1990) -una potente defensa de los valores canónicos frente al historicismo crítico-, el artículo de John Guillory -"Canon"- en *Critical Terms of Literary Study* (1990), editado por Franck Lentricchia y Thomas McLaughlin, así como el aporte fundamental de Jan Gorak, *The Making of Modern Canon: genesis and crisis of a literary idea* (1991), y la edición que estuvo a su cargo de un conjunto de ensayos reunidos bajo el título de *Canon vs Culture: reflections on a current debate* (2001). Antes, Renate von Heydebrand había editado *Kanon Macht Kultur* (1998) -título cuyo juego de palabras se revela productivo en su propio escrito-, actas de un simposio en el que más de treinta especialistas reflexionaron en torno de este problema desde diversos ángulos. En otra de las contribuciones recientes, *Critical Theory and the Literary Canon* (2001), Kolbas enfoca el tema desde la perspectiva sociológica y estética de Adorno. Marco ineludible a la hora de considerar los cánones musicales y musicológicos, toda esta literatura, producida casi siempre en el ámbito de los estudios literarios, requiere sin embargo un abordaje cuidadoso, que no pierda de vista la especificidad del lenguaje considerado, para evitar o restringir el riesgo de las transposiciones apresuradas. Una de ellas es la sobrestimación de las similitudes que aparecen en la problemática de las diferentes manifestaciones artísticas, y en consecuencia la minimización de las diferencias en las reglas de formación, dinámicas y potencialidades en su capacidad canónica y en su funcionamiento social.

En el ámbito musicológico al temprano artículo de Joseph Kerman, "A few canonic variations", publicado en *Critical Inquiry* en 1983, le siguen títulos que constituyen hasta hoy referencias ineludibles: *Feminine Endings, Music, Gender and Sexuality* (1991) de Susan McClary, un clásico de la crítica feminista al canon musical occidental; la reunión de artículos realizada por Katherine Bergeron y Philip Bohlman, *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, (1992), y desde el área de los estudios de género, *Gender and the Musical Canon* (1993), de Marcia Citron. A partir de perspectivas teóricas muy diferentes, y sin mencionar explícitamente el término canon, un libro como el de Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*, (1992) aborda asi-

mismo el problema. En contribuciones posteriores se encuentran ecos y reconsideraciones de este debate, como en ponencias del 16° Congreso de la International Musicological Society realizado en Londres (Greer 1997), en algunas de las editadas por Nicholas Cook y Mark Everist en *Rethinking Music* (1999), en la evaluación de la nueva musicología desde las tradiciones marxistas en algunas intervenciones en las jornadas realizadas en Oldenburg, *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung*, editadas por Günther Mayer y Wolfgang Stroh (2000), o en las incluidas por Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton en *The Cultural Study of Music* (2003). Desde esos años, es relativamente frecuente la consideración, explícita u oblicua de este tema en los estudios musicológicos, en particular, en aquéllos cuyos marcos provienen de los estudios culturales, referidos a la otredad -genérica, étnica, social, nacional-, de los poscoloniales, de las culturas populares, o cada vez que el discurso roza los problemas del valor -estético, gnoseológico- la tradición, el ejercicio del poder por medio de la producción simbólica, los mecanismos de constitución de la clasicidad, tanto en lo referido a la producción musical como al discurso musicológico, y desde posiciones críticas del canon hasta otras que relativizan o se oponen, precisamente, a esa misma crítica. Esto puede observarse en trabajos de Philip Bohlman, Marcia Citron, Suzanne Cusik, Mark Everist, Annegret Fauser, Christopher Hailey, Kevin Korsyn, Ellen Koskoff, Lawrence Kramer, Susan McClary, John Shepherd, Ruth Solie, Rose Rosengard Subotnik, Richard Taruskin, Robert Walser, William Weber, entre tantos otros. En síntesis, aun a riesgo de simplificar excesivamente, podría decirse que la mayor masa de escritos sobre el canon, en el ámbito de la musicología histórica y en el de los estudios de música popular proviene de los Estados Unidos, fue producida en los tempranos 90s, y motorizada desde el campo de la New Musicology.

2. Espacios y modalidades en los que puede detectarse la conformación del canon musical

El canon se manifiesta en la vida musical: programaciones de concierto, libros de divulgación, audiciones radiales, antologías, listas de grabaciones más vendidas: se trata de distintas apariciones, dispersas, contradictorias, de jirones del canon, sujetos a las condiciones de producción, difusión y consumo así como a las variables de las subculturas actuantes y su grado de poder en un conjunto social determinado.

Los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon. En primer lugar, el espacio académico lo establece y lo preserva a través de los repertorios de obras analizadas, de las selecciones, cortes y filtros en los programas de historia y/o de análisis, de los modelos compositivos que instaura -con sus reglas y exclusiones-, de los programas recurrentes en las cátedras de instrumento. En estas últimas se consagran no sólo repertorios, sino tradiciones interpretativas también canónicas.

Los espacios físicos contribuyen igualmente a este proceso: compositores y obras que migran, por ejemplo, del *off* al Colón, o incluso en el interior mismo de los circuitos alternativos, también ellos organizados valorativamente, conquistan lugares de prestigio en sí mismo legitimantes. Lo son igualmente los sistemas de premios, becas, recompensas: en ellos, a través de la selección de jurados, de los géneros, a través de la historia de lo anteriormente premiado cristaliza una idea de excelencia que actúa sobre la producción subsiguiente.

Buena parte de estos aspectos figuran también como operadores significativos para la conformación del canon musicológico. Aquí, además de la originalidad, rigor y relevancia científica de los aportes, inciden naturalmente la ubicación en el campo: acceso a las publicaciones y editoriales más prestigiosas, ocupación de los cargos más codiciados en las universidades, con el consiguiente afianzamiento y refuerzo de las posiciones teóricas sustentadas por los académicos. El acceso a las mismas indica -o al menos puede ser un indicador- de la consagración de tendencias hasta entonces latentes o marginales, de su colocación en el centro de la escena, con toda la capacidad de incidencia, decisiones, de canonicidad que esto conlleva. El ascenso de la periferia al centro de representantes fundantes de la *New Musicology*, más allá de la calidad profesional de sus obras, es un signo claro de la trayectoria de ese paradigma musicológico desde el margen hasta su instalación en el corazón de la academia.

Para ilustrar algunos resortes constitutivos del canon, consideraremos dos ejemplos clásicos: por un lado, las variables en juego en la edición de un diccionario, verdadera maquinaria productora de canon, y por otro, las que presiden el establecimiento de listas de obras canónicas votadas por un universo determinado de encuestados. En ambos casos se trata de la incidencia de la musicología o del discurso crítico en la constitución del canon. Esto no significa que éste sea un producto exclusivo de aquélla: afirmar esto implicaría acordar a estas prácticas altamente especializadas una representatividad y un poder que, para bien o para mal, no poseen, o poseen de manera sumamente restringida.

Para el primer caso, consideremos el probable proceso de publicación de un diccionario imaginario. ¿Cuáles son las decisiones fundamentales que debe tomar un editor? Y antes de él, en realidad, qué otras decisiones ya condicionaron la empresa: quién producirá el diccionario, quién aportará los recursos, con qué propósito, para qué público, en qué circunstancias, con qué recorte geográfico, cultural, ideológico, político. Habría básicamente cinco ámbitos en los cuales las decisiones interesan a nuestra indagación. El primero es el grado de apertura del universo “música” que se esté dispuesto a considerar: lo “clásico”, lo “popular”, lo “étnico”. En el ámbito culto, se establecerán probablemente jerarquías entre dos series ideales: lo conocido, popularizado, perteneciente a una franja del pasado situada entre los siglos XVII y XIX, y lo periférico, que incluye la música reciente, o aquella que quedó fuera del proceso consagratorio e ingresa, progresiva o súbitamente, al centro, como ocurre en los fenómenos de *revival*, por ejemplo⁴. En el campo de lo popular, la relevancia estará marcada, entre otras variables, por criterios de valor -con frecuencia derivados de la música culta-, por lo cuantitativo -en lo que interviene el mercado y la industria cultural-, y por los discursos académicos: la musicología, la sociología, la antropología, los estudios culturales, la crítica. Ante la incertidumbre de un campo relativamente reciente, y frente a la vigilancia académica sobre posibles discriminaciones basadas en criterios obsoletos, es probable que las listas de entradas reflejen aquí una tendencia inclusiva. Las voces relativas al universo llamado “etnomusical” serán decididas de manera más autónoma por los especialistas. Estrechamente ligado a este aspecto se encuentra el paso siguiente: establecer los nombres. Los del pasado tienen ya un cierto prestigio *per se* que los del presente deben conquistar, aunque su permanencia en los diccionarios esté también sujeta a las vicisitudes de la historiografía o la crítica. Jugarán en la selección histórica el mayor consenso obtenido en el paso del tiempo, la evaluación entre peso histórico y eficacia estética -categorías dahlhausianas-, las operaciones de prestigio nacional que se encarnen en la empresa del diccionario⁵, el énfasis en reparar las omisiones pasadas. Las listas del presente, en cambio, estarán atravesadas por la vacilación axiológica. Para redactarlas, se tendrán en cuenta criterios más “externos”: mayor obra, mayor difusión, mayor consenso entre pares, centralidad geográfica o cultural, y también factores aleatorios: preexisten-

⁴ Kernode (1985, Cap. I) estudia estos mecanismos en relación con la resurrección de Boticelli en el siglo XIX.

⁵ La fuerte impronta nacional en los diccionarios “universales” no requiere demasiados comentarios. Cf., por ejemplo, Dibble (2001).

cia de catálogos o de estudios, prestigio de los maestros, ser o no nombrados por una voz autorizada en el momento preciso.

Resumiremos los dos aspectos siguientes, que inciden en esta edificación: la adjudicación de las voces a diferentes autores y la extensión acordada a cada vocablo. En el primer caso, lo más frecuente es la correlación directa entre “grandes entradas” y musicólogos más prestigiosos o especialistas reconocidos. Se trata de una comprensible estrategia editorial: los diccionarios suelen evaluarse, en primer término, a través de esas voces. La extensión será decidida poniendo en relación las variables descritas en los puntos anteriores, y en este punto la incidencia del ámbito de origen del diccionario, con todas sus determinaciones, será definitoria. Por último, las normas de redacción, en tanto lugar que reproduce la legalidad genérica -el diccionario en cuanto tal-, indicarán, de forma parcial e indirecta, un cierto estado del canon musicológico: vida y obra, estilo claro y conciso, lenguaje, clasificaciones. Muchas otras instancias intervienen en este proceso, sin duda. Creemos sin embargo que las mencionadas bastan para dar una idea de la compleja trama de mediaciones, variables, circunstancias y estrategias sociopolíticas, convicciones personales, consensos culturales, pactos y albrures que organizan la estructura consagratoria que un diccionario instala en la conciencia de una época. Y modela las sucesivas: en efecto, los grandes diccionarios modifican sólo de manera extremadamente selectiva y lenta lo publicado en ediciones anteriores.

Vayamos a nuestro segundo ejemplo. En diciembre de 1999, la revista *Clásica*, editada en Buenos Aires publicó los resultados de una consulta a compositores y musicólogos argentinos y a su plantel de colaboradores, en la que se les solicitó -informalmente, sin directivas específicas- la elaboración de una lista de las obras que cada uno consideraba fundamentales del siglo que terminaba. En la confección de esas listas se pusieron en marcha algunos interrogantes susceptibles de revelar mecanismos de funcionamiento del canon, y que son, en síntesis, los siguientes⁶:

1. Los encuestados se vieron en la alternativa de establecer la trascendencia de los compositores y obras seleccionadas ya sea desde algún punto de vista o criterio supraindividual, “objetivo”, compartido, o bien desde una perspectiva más individual, seleccionando aquéllas con las cuales entablaron un vínculo o diálogo personal, en acuerdo o ne-

⁶ Como formamos parte de los encuestados, analizamos la experiencia en tanto observadores participantes, lo cual, a pesar de las precauciones metodológicas, constituye una variable a tener en cuenta en los resultados del análisis.

con un consenso preexistente. En términos simples, el dilema se presentaría así: incluyo una obra por la que no profeso una particular admiración, pero que “se sabe” que es insoslayable en la historia de la música del siglo⁷, o incluyo una obra que no parece tal, pero que forma parte de mis preferencias más profundas. Se juegan aquí varias cuestiones: la racionalidad establecida *versus* lo “arbitrario” individual; una supuesta dirección de la historia *versus* el placer personal; la obra individual y su pertenencia o no a un canon cambiante⁸.

2. Otra zona de interés para el análisis es la expresada por la relación entre canon “nacional” y canon “universal”⁹, que se manifiesta en el número y las características de los compositores argentinos y latinoamericanos que ingresaron a la lista¹⁰. ¿Cómo juega la producción local en la conformación de un canon general? ¿Canon para quién? El canon general ¿está basado en la excelencia técnica, el valor estético y la incidencia histórica de las obras, con indiferencia hacia las situaciones concretas, contingentes, de su recepción? Si la respuesta es positiva, lo que prevalece en la lista, aunque exprese la potencia de las grandes obras “universales” inscriptas en nuestra subjetividad, puede leerse como la reproducción del aspecto más hegemónico del canon vigente. La inclusión de obras argentinas o latinoamericanas, en cambio, puede suscitar desconfianza y ser vista como un esfuerzo voluntarista provocativo o defensivo. más allá de la interrogación racional y crítica que ejercitemos de los mecanismos histórico-culturales responsables de este hecho. Inútil subrayar que esta interrogación sobre la producción propia es impensable en los países centrales, en los cuales por lo general hay pocos prejuicios para inscribir “naturalmente” las obras locales en el canon universal.

⁷ Se trataría de un ejemplo de la relación entre conocimiento y opinión estudiada por Kermode (1985, Cap. 3: *Disentangling Knowledge from Opinion*). El punto ciego aquí es que los cánones “niegan la distinción entre conocimiento y opinión. ... son instrumentos de supervivencia construidos para ser pruebas de tiempo, no pruebas de razón” (78).

⁸ Este aspecto es desarrollado en Goehr (2002).

⁹ Esta oposición enmascara, recordemos, el fuerte componente nacional -austrogermano- que integra la formación y vigencia del canon “universal”, como ha sido frecuentemente señalado.

¹⁰ Con respecto a la proveniencia de las obras, cinco encuestados mencionaron piezas de compositores argentinos y latinoamericanos; varios votaron por Kagel, y uno lo hizo por otros dos compositores argentinos residentes desde décadas en el exterior -Davidovsky y Roqué Alsina. Interesa señalar que no aparecieron los nombres de Ginastera ni de Piazzolla, los compositores argentinos de mayor repercusión internacional. El primero, quizás porque su imagen, como consecuencia del conocimiento insuficiente que se tiene de su obra, sigue adherida al desacreditado -en este contexto- canon “nacionalista”. El segundo, tal vez por cuestiones genéricas: su obra “cultura” -área jerarquizada aquí- no tiene el peso de su producción “popular”.

3. ¿Cuál es la distancia temporal que habilita la canonización? ¿Se puede incluir en el canon a obras muy recientes, que apenas inician su circulación social? ¿Para quién/es es válido un canon del siglo XX? ¿Qué recorte especializado del público supone, cómo interactúa -o no- con los cánones más antiguos y cuantitativamente más significativos en la cultura? El eje aquí es la relevancia del tiempo en el proceso.
4. ¿Cuánto y de qué manera influye en el canon personal la tradición heredada o rechazada de las instituciones o los maestros con quienes cada uno se formó? En las respuestas recogidas, es posible componer *clusters* de autores y obras organizados por tendencias de maestros, escuelas, tradiciones, tendencias estéticas, influencias: se trata entonces de la importancia de las vías de comunicación de los saberes como instauradora de valores.
5. Aparece el conflicto en la dinámica de los cánones: ¿se jerarquiza el canon conservador o el canon vanguardístico? ¿La regla o la excepción? ¿Y si el supuesto contracanon ya fuera la regla?
6. ¿Cuánto? La consigna eran 10 títulos: un solo encuestado la respetó y hay dos respuestas de 24 títulos. La acumulación ¿es una respuesta a la proliferación aún no sintetizada por la historia? ¿Una precaución frente a la posteridad, en la ilusión de no dejar pasar *la* obra maestra?
7. La elección del universo de los encuestados por parte de los editores es otro punto decisivo. Aquí, se trató en todos los casos de personas actuantes y/o comprometidas en el ámbito de la música culta contemporánea, es decir, de un universo ya previamente unificado, que restringe la representatividad de la muestra a la órbita especializada. El resultado es indicativo, en todo caso, de las corrientes internas de esa región musical.
8. La ocasión: ante la inminencia del final del siglo, prima el sentimiento de balance, de evaluación, que incide en la emisión de respuestas más intelectualizadas y racionales, allí donde podría esperarse, por el contrario, la mirada nostálgica, el sentimiento de pérdida.
9. El lector implícito: entregar una lista de estas características significa, para el encuestado, develar algo a la vez personal y profesional; es entrar en una arena en la que se confrontan y se evalúan los propios saberes y convicciones. Más que a los lectores habituales de la revista, las respuestas miran de reojo a los colegas.
10. Aunque no hubo tampoco precisiones relativas al corte genérico, todos respondieron, sin embargo, con listas de música culta -¿condicionados por el nombre de la revista?-, con dos excepciones de significados diferentes: *Un día en la vida*, de The Beatles, y las grabaciones de Horacio

Salgán con el Quinteto Real. En el conjunto, aparecen como opciones “desobedientes”, “excéntricas”.

El resultado presenta un canon “moderno”, “universal”, “culto”, sumamente articulado por la idea de progreso -del lenguaje, de lo estético-conceptual en las corrientes experimentales lideradas por Cage. Si los clásicos de la primera mitad del siglo aparecen como zonas enfáticas de consenso, ingresan también figuras consideradas de culto en la recepción de los 80: Scelsi, Feldman, Nono¹¹. Los compositores más transitados en la vida musical y en distintas formas de consumo no figuran¹²: Mahler, Strauss, Sibelius, el Grupo de los Seis. Hay un solo voto para Prokofiev, Shostakovich y Gershwin, todos emitidos por la misma persona; sólo una obra electroacústica fue mencionada, y la única que obtuvo apoyo unánime fue *La consagración de la primavera* (1913).

Si tenemos en cuenta que prácticamente todos los participantes son docentes, y que el conjunto incluye críticos de los tres principales diarios del país, el resultado de este ejercicio trasciende la ocasión y permite inferir la extensión de este estado del canon a territorios de mayor alcance.

3. Núcleos centrales y/o conflictivos

En la literatura existente, se insiste en la estructura general tanto del canon como de su crítica, así como en la dinámica que los moviliza y la dialéctica que los mantiene ligados¹³. El canon está generalmente apoyado en el *status quo*, que hace eje en la tradición naturalizada, en la experiencia, en la virtual intemporalidad de los valores estéticos compartidos, en su papel fundante en la cultura y con valor prospectivo, ya que señala o sugiere las direcciones que debe seguir la producción posterior. La crítica del canon,

¹¹ En este sentido, interesa señalar la sincronía de estas elecciones con la instalación de estos compositores en el panorama internacional de los '80, magistralmente estudiada por Peter N. Wilson (1992).

¹² Se votaron las obras canónicas, no las del repertorio, para retomar la distinción de Kerman. Se trata de una situación frecuente que el mismo autor analiza (1985), así como el papel del mercado y la tecnología en el proceso.

¹³ Los párrafos que siguen son parcialmente deudores de las citadas obras de Gorak y de Kolbas, algunas de las más inteligentes a la hora de evaluar los impulsos canónicos y anticanónicos de las últimas dos décadas. Kolbas introduce además reflexiones significativas sobre lo que tienen en común ambas posiciones, sobre lo cual no podemos extendernos aquí. Una de ellas -anticipada en realidad por Altieri (1990)- es la creencia en la capacidad del canon para representar segmentos sociales. Cf. Cap. 2. The Contemporary Canon Debate.

por el contrario, proviene generalmente de quienes reclaman por las minorías que no sólo no se sienten representadas por el canon dominante, sino excluidas del mismo por distintas razones que no tienen que ver (o no necesariamente) con cuestiones de valor intrínseco -instancia que, por otra parte, el intenso relativismo de estas corrientes desestima. Es sostenida por quienes luchan por la imposición de un canon diferenciado, o contra la clase o grupo que impone el canon, utilizando a éste como uno de sus blancos. El canon es uno de los objetivos a los que apunta la crítica de la ideología o las diferentes versiones de la "teoría de la sospecha": desconfianza de la experiencia estética como enmascaradora de los mecanismos de poder en todas sus formas. Se trata de la crítica del canon como hegemonía, como herramienta de opresión, como expresión de una ideología de clase, o de sectores que detentan el poder en sus diferentes formas.

El canon indica la manera en que a través de la historia se cristalizaron valores que identifican a la cultura del grupo que representa, y que la maquinaria interpretativa se ocupa de actualizar, de "mantener su modernidad" (Kermode 1985: 75)¹⁴. Construye un imaginario de cohesión e identidad, un lugar donde se articulan individualidad y consenso colectivo. En la heterogeneidad cultural actual, y el relativismo correspondiente, ¿conserva el canon el mismo poder? Si es cierto que hoy es imposible concebir la sociedad como entidad unificada, estaríamos entonces en presencia de un espacio de lucha simbólica en el que los diferentes grupos, intereses, subculturas actúan para negociar sus presencias en la constitución misma de ese canon siempre provisorio, frágil, móvil. Si posee estas características, ¿sigue ésto siendo un canon? La recrudescencia de los estudios y debates sobre el canon coinciden con su debilitamiento frente a los embates de la multiculturalidad, la democracia, el escepticismo (Subotnik en Greer 1997), la fractura social. Posiciones como la de Bloom representan el polo defensivo de un núcleo de valores políticamente incorrecto, jaqueado por los nuevos actores sociales que reclaman su parte en la representatividad simbólica que una sociedad da de sí misma. Cuando las formaciones de poder que sostienen los cánones hegemónicos deciden, por distintas presiones, abrir efectivamente el juego a las nuevas identidades sociales o culturales, ¿esta-

¹⁴ Esta observación importa porque por un lado, sin negar la robustez y persistencia del canon, lo integra a la historia de las lecturas, y por otro, porque es en la música donde la interpretación, como puesta en acto efectivo de las obras, opera más concretamente en el sostén de su "modernidad perpetua, ... intemporal" (90), a la que suma la propia historia de los cánones interpretativos. Si llevamos esto más lejos, sería nuestra inventiva en la relectura y recreación de los textos lo que constituiría su perennidad, según la perspectiva antifundacionalista de Annette Kolodny, cit. en Altieri (1990).

mos en presencia de un intento liberal de democratización del canon, o bien éste desaparece de la superficie de los discursos para irrigar y difuminarse capilarmente como medio de aumentar su eficacia, según la concepción foucaultiana del poder?¹⁵.

El canon actúa como valor positivo si se entiende como herramienta latente de preservación de valores estimados fundamentales e irrenunciables para la continuidad identitaria o para un proyecto comunitario. Condensa lo esencial de la vivencia artística de un grupo, y pone en el centro, fuera de cualquier consideración sociológica, el valor de la experiencia estética: en la defensa del canon, dice María Teresa Gramuglio al comentar a Bloom, podría verse una defensa de la poesía, incluso de la poesía que triunfa sobre el olvido y la muerte (Gramuglio 1998: 56). Interviene además para proteger esos mismos valores ante el cambio y la amenaza consiguiente de destrucción, ante el acoso de los profanos, de los que disputan su preeminencia. El canon entonces es una de las zonas en que se libra el combate de fuerzas antagónicas responsables de la dinámica de las sociedades y las culturas.

¿Inciden los cambios tecnológicos en la economía canónica? Antes de la expansión de Internet, el dificultoso acceso a la edición musical y literaria operaba como una primera selección, eficaz en el imaginario colectivo: llegaba a la distribución social aquello que algo o alguien autorizado había ya evaluado y elegido, con lo que se legitimaba, siempre desde este punto de vista, la instalación de nombres y valores en el conocimiento público. En la *web* hay una hiperdemocratización gigantesca que tritura y banaliza los nombres hasta volverlos anónimos, indiferentes. Difícil construir allí, por ahora al menos, alguna trama valorativamente jerarquizada. La *web* opera como una vertiginosa máquina virtual de desanonización, o más bien de aplanamiento y por consiguiente de a-canonización -valga el oxímoron.

En última instancia, es difícil pensar en la posibilidad de la inexistencia del (los) cánon(es), si lo entendemos como el conjunto de *a priori*, de pre-juicios -en el sentido hermenéutico- y tradiciones en los que se teje la trama de la cultura. Este núcleo tiene no sólo una cierta identidad teórica, sino, lo que es más importante, una eficacia experiencial, latente en la subjetividad y en la vida de todos. En este sentido, el canon debe “continuar resistiendo a la retórica de la resistencia” (Altieri 1990: 50).

¹⁵ Desde otras perspectivas teóricas. Žizek (1997) realiza una lúcida crítica a las falacias del multiculturalismo, honestamente sostenido por sectores opuestos a los poderes hegemónicos, pero que, a su juicio, opera una homogeneización ficticia que esquivo el núcleo del Otro real y al mismo tiempo deja intacta la “lógica cultural del capitalismo multinacional”.

4. Acerca de los cánones musicológicos

El tema del canon en la literatura, frecuente en los '80, fue puesto en el ojo de la tormenta pública, más allá del plano académico, por un conservador como Harold Bloom, con su defensa de los aspectos más eurocéntricos (anglocéntricos, para ser más precisos) y tradicionales del canon literario. En la musicología apareció más ligado a los críticos del canon musical occidental, quienes intentaron, apoyados en las herramientas provenientes del posestructuralismo, como se sabe, analizar las condiciones sociales, ideológicas y políticas que presidieron su formación, reproducción y supervivencia, en vistas a desenmascarar el poder opresivo o la violencia simbólica que ejerce sobre los excluidos¹⁶. Los estudios culturales, de género, poscoloniales, o los referidos a la cultura popular, son los ámbitos privilegiados de los trabajos que adhieren a estas líneas. Como afirma Gorak, con frecuencia ellos producen del canon una imagen "grafocéntrica, nacionalista, falofílica y ginofóbica" (Gorak 1991: 235), o bien, según Kolbas, "elitista, patriarcal, racista o etnocéntrica"(cit.: 1): no pocos de los males de este mundo, en suma.

Según ya anticipáramos, la musicología posmoderna -para utilizar, al solo efecto de abreviar, una denominación que, como toda generalización, no hace justicia a la pluralidad que encierra- parece haber ganado la batalla y conquistado posiciones que la colocaron como el nuevo canon musicológico para grandes sectores de la vida académica y profesional en los Estados Unidos, desde donde se irradia e impone, por estrategias histórica, política y culturalmente conocidas, hacia contextos permeables al impacto de las novedades allí producidas. Es ésta la principal razón por la cual nos ocupamos de ella aquí. Esta tendencia -que produjo algunos de los textos intelectualmente más estimulantes de los últimos años- diseña su perfil contraponiéndolo a configuraciones teóricas "enemigas". Una de las preferidas es aquélla que sostiene la idea de la autonomía de la obra. En ella, estudiosos como Rose Subotnik (1996) ven la encarnación del ideal occidental de razón abstracta y su secuela de exclusiones, central en la musicología positivista, en particular, en el análisis y en la escucha estructural. No entraremos en los detalles de un debate que ya ocupó demasiadas páginas. Quisiéramos solamente precisar lo siguiente: la autonomía de la obra se forjó históricamente en el cruce

¹⁶ Un punto poco explorado de este problema es el de la manera en que los excluidos utilizan, interactúan, resignifican los cánones establecidos, más decisivo que la mera sustitución de un canon por otro, según sugiere Kennedy (1997). Sobre este tema, la referencia ineludible es la obra de Michel de Certeau (1990).

de diversos discursos y prácticas sobre los que Dahlhaus ya dijo quizás todo lo que puede decirse por ahora. Sobre ella se montaron los dispositivos analíticos más rigurosos¹⁷, y también algunos de los más arbitrarios y tautológicos en sus recortes, los más insensibles a lo que la música significa en la vida de cada uno y a las inscripciones sociales y políticas en las estructuras musicales. Su especialización extrema no nos dice con frecuencia casi nada de nuestra relación con la música. Lo mismo ocurre en el extremo opuesto: la suprema indiferencia frente a lo sonoro, la hipertrofia del contexto nos priva de un momento sustancial en el análisis del hecho musical. Esto que parece una observación banal para cualquier músico no lo es en absoluto para amplias franjas de los estudios musicológicos: en reuniones científicas, cuando alguien se refiere a “lo musical”, con plena conciencia de la problematicidad del concepto, y con el propósito de aislarlo sólo provisoriamente para reponerlo luego en la densidad de los fenómenos estudiados, lo que es habitual en cualquier proceso de investigación, es observado como un sobreviviente de otras eras. En consecuencia, los saberes y las destrezas técnicas específicas aparecen devaluadas ante el prestigio y los capitales de otras disciplinas, cuyos desarrollos se intenta seguir al borde de las fuerzas. En tanto, se minimiza el valor de los aportes referidos a dimensiones particulares de los hechos musicales que sólo las competencias de músicos y musicólogos permiten analizar¹⁸. Esto no significa, en modo alguno, eximirnos de la obligación de permanecer atentos y críticos al desarrollo general de las ideas, ni una mezquina defensa corporativa, ni un rechazo obtuso de la multidisciplinariedad o de una “hermenéutica de la heteronomía” (Hailey 1997: 171). Se trata, por el contrario, de contribuir a ellas también desde la comprensión íntima del pensamiento musical, de la especificidad del hacer musical como forma particular de conocimiento y de expresión. Al encuentro multi/inter/trans-disciplinario es necesario llegar con la máxima plenitud de los conocimientos particulares, y ponerlos en discusión en pie de igualdad en el trabajo de equipo, modalidad prácticamente insoslayable hoy para los estudios de esa naturaleza.

La musicología posmoderna intentó quebrar lo que identificó como insularidad del saber especializado¹⁹ y colocarlo en el plano de la discusión

¹⁷ Algunos poderosamente canonizadores, como la teoría de Schenker.

¹⁸ Se juegan aquí, desde luego, múltiples cuestiones, como el estatuto epistemológico de la disciplina, sus criterios de cientificidad y el lugar de las llamadas “ciencias auxiliares”, ante cuya jerarquización académica y prestigio intelectual la musicología parece por momentos padecer un complejo de inferioridad.

¹⁹ Cf. la enérgica respuesta, desde el campo del análisis, de Pieter van den Toorn a esta crítica (1995, esp. Cap. 2, In Defense of Music Theory and Analysis).

actual de las humanidades y las ciencias sociales²⁰. Sin embargo, en muchos casos el énfasis en la construcción social de sentido, en la música como mero soporte del imaginario de la cultura dominante provocó un distanciamiento y desprecio cada vez mayores del objeto musical, de su economía sonora y estructural -aun considerado éste en sus modos de existencia y acepciones más amplios²¹- y de la consideración del valor estético. Si es probable que se ganaran de esta manera interlocutores en el ámbito de los otros saberes, los del mismo campo -los compositores, los músicos, los públicos comprometidos con la música- quedan relegados. Los actores del campo musical observan el debate musicológico, más que nunca²², con una mezcla de ironía y perplejidad: perciben que la musicología no les habla a ellos, ni de ellos, ni de sus prácticas y saberes, ni de la materia con la que trabajan, ni de sus experiencias más conmovedoras con la música. En última instancia, más allá de los marcos conceptuales, hay que reconocer que lo que está centralmente en juego es el estatuto del discurso teórico en su relación con la música. Benjamin Boretz (2003) lleva sus preguntas sobre este tema a un punto de inusual lucidez crítica, desde el título mismo de su artículo: "Is Music Necessary?".

Estos modelos rescataron valores descuidados en la consideración del lugar de la música en la vida de las personas, como el disfrute sensorial de las superficies sonoras, la sensualidad, la afectividad, el cuerpo, por sobre lo que identifica como imperialismo masculino de la estructura, la racionalidad, la forma, la ideología del progreso. El placer, la relación personal, intensamente subjetivante, es puesto en el corazón de la experiencia musical. Sin embargo, paradójicamente o no, la valorización de este placer parece selectiva: en las músicas "menores", fuera del canon, marginalizadas, el placer tiene signo positivo, resiste la hegemonía de la razón estructural, favorece la construcción de subjetividades e identidades, es eximido de toda confrontación crítica. El placer que produce el repertorio consagrado, en cambio, es sospechado: allí hay que develar la cristalización del poder, la ideología "sonoramente organizada", para parafrasear a Blacking. ¿Es éste un límite o un extremo deliberado en el proyecto pluralista y liberal de la musicología posmoderna? ¿No contradice sus bases rizomáticas inspiradas en Deleuze su

²⁰ Esta relación estuvo, sin embargo, siempre presente en la mejor musicología de cada época, como señala acertadamente Jürg Stenzl (en Greer 1997).

²¹ Como texto-proceso, según sugiere Subotnik (1996).

²² La aclaración es importante: implica por un lado reconocer la especificidad de la producción teórica, y por otro, las limitaciones también existentes en concepciones y estilos musicológicos anteriores para conectarse con los actores de la vida musical.

rechazo del tercero excluido de la lógica tradicional, al reintroducir un negativo simétrico del discurso al que se opone? Para mantener la coherencia democrática del proyecto, ¿no habría que aceptar que cada uno accede a la fruición estética con las músicas que quiere o puede, fuera de la corrección o incorrección política de las mismas, a condición de que no interfiera en “el modo absolutamente particular en que [el otro] organiza su universo de sentido” (Zizek 2000: 258)? Esto implica defender el derecho de las minorías conservadoras, aquéllas para las cuales la ortodoxia del canon sigue en el centro de su relación con la música, las que aún pueden escuchar la *Novena sin* la incómoda sospecha de estar participando de una reprobable conspiración sexista en re menor. Sin embargo, está claro que es imprescindible relativizar este idealismo estético -al que son proclives las corrientes hermenéuticas- y considerar, en línea con las perspectivas teóricas marxistas, que en el capitalismo tardío las obras canónicas se consumen también como cualquier otra mercancía, desactivadas en su potencial crítico y utópico, silenciadas para que no perturben el presente de una burguesía que funda en ellas su “distinción”²³. Desgastadas por la repetición, las obras se convierten en objetos “culturalmente inertes o estéticamente estériles, tales que terminan sirviendo a los más triviales propósitos” (Kolbas, cit.: 58)²⁴.

Una de las categorías más recurrentemente impugnadas por la musicología posmoderna es el positivismo, su interés por el dato, ya sea estructural o histórico (Bourdieu 1979)²⁵, su confianza en la realidad material, “externa”. En ese ámbito, “todo” es interpretación -aun en sus versiones bloomianas de *misreading*²⁶-, y cualquier desvío de este axioma es considerado esencialista, pura ideología, como si no fueran ideológicos -en el sentido limitado en que entiende el término en estos contextos- los planteos “de/con-structivos”. Pero volvamos al plano de los hechos en musicología. El debate nos concierne, a quienes trabajamos en estas latitudes, porque hace desde luego a las bases epistemológicas de la disciplina. Lo que habría que evaluar es el lugar que le acordamos, su relevancia, su urgencia para nosotros, sin lo cual corremos el riesgo de heredar un conflicto ajeno

²³ En otro sentido, y a propósito especialmente del *rock* y del *pop*, Günther Jacob estudia la distinción como estrategia del mercado para la formación del canon: “el mercado es una máquina de diferencia, que por un lado profundiza la diversificación de géneros y escenas, y por otro acorta su vigencia” (Jacob 2000: 243).

²⁴ No podemos extendernos aquí sobre las divergencias entre la teoría crítica y la hermenéutica acerca del estatuto, condiciones y límites de la experiencia estética.

²⁵ Los trabajos más consistentes provenientes de esta tendencia no excluyen, sin embargo, estos aspectos: en muchos casos, es una cuestión de dominancia.

²⁶ Como lo entiende Hassan en su listado contrapuesto de características del modernismo y del posmodernismo (Hassan 1986).

o secundario, una vez más. De nuevo, tenemos que decir que la crítica que la musicología posmoderna hizo tanto de la vieja musicología como de la nueva *music theory*, atrapadas ambas en el vaciado ciego de archivos, el recuento rutinario de notas o estructuras, la confección automática de catálogos, fue oportuna e imprescindible. Pero también estrechamente ligada a su contexto: la saturación de la recopilación de fuentes primarias, el éxito académico de determinadas técnicas analíticas “duras” -*pitch set class*, post-schenkerismo, modelizaciones informáticas- entre otros. Pero observemos algunas pocas situaciones en Argentina -probablemente extensibles a muchos otros países de la región: no disponemos siquiera de un repertorio de las publicaciones musicales que existieron; nadie pudo armar todavía un listado de los conciertos de colectivos históricos fundamentales como la Agrupación Nueva Música ni del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. No hay análisis sólidos que demuestren en los hechos la asimilación de las técnicas franckianas en la música de Alberto Williams, ni expongan los recursos musicales específicos que caracterizan al “rock nacional” en determinados momentos de su historia, aunque de estos temas se habla en escritos, reuniones y cursos. Los catálogos de obras están en muchos casos plagados de incertidumbres: la mayor parte de las obras concretas del repertorio local que circuló en la vida musical del siglo XIX nos es desconocida. Tal vez no sería inadecuado preguntarse si el positivismo no es, aun hoy, en nuestros contextos, un “proyecto incompleto”, como la modernidad para Habermas. Negar la importancia de los esfuerzos tendientes a suministrar herramientas de trabajo rigurosas y confiables o a cubrir estas lagunas de conocimiento²⁷ en nombre de la obsolescencia de la musicología positivista es condenarnos a naufragar en interpretaciones sofisticadas y atractivas, pero que soslayan la base empírica²⁸. Está claro que ninguna acción en este sentido tiene la neutralidad que con frecuencia se le otorgó. Se sabe que toda recopilación está regida por una teoría, y responde a las preguntas que formulemos: “No hay material [fuentes] hasta que nuestras preguntas lo hayan revelado”, afirma Hobsbawm (2002: 209)²⁹. Por otra parte, todo “modo

²⁷ Este argumento puede ser irónicamente calificado como aproximación “lagunística”, según observa Stefano Castelvecchi (en Greer 1997).

²⁸ El papel del momento empírico en la investigación musicológica está siendo revalorizado: un título como *Empirical Musicology* (Cook y Clarke 2004) parece en sí mismo un manifiesto post-estructural.

²⁹ Jean Starobinski había observado esta dualidad entre recorte del objeto y medios interpretativos, acciones cumplidas por el mismo sujeto, pero cuya diferencia debería establecerse con la mayor precisión (Starobinski en Le Goff y Nora 1981). Por otra parte, el documento sin inserción contextual y funcional puede resultar “agua estancada... evidencia inerte”, según la expresiva formulación de Rob Wegman (2003: 141).

documental de conocimiento”, (LaCapra 1985: 18) no puede desconocer el modo en que los documentos “son ellos mismos textos que ‘procesan’ o retrabajan la realidad y requieren una lectura crítica que vaya más allá de los métodos tradicionales de la formas filológicas de las *Quellenkritik*” (Ibid.: 19-20). El problema, en todo caso, es explicitar el marco que permite la formulación de las preguntas. Y detenerse en lo heurístico sin integrarlo al proceso interpretativo. Cuestión de equilibrio. Creemos que no es incompatible la conciencia del papel del lenguaje en la construcción de los hechos que el giro lingüístico instaló en la escena intelectual de los 80s, con la atención a los aspectos fácticos, fenoménicos o fenomenológicos de la materia que suscita el trabajo crítico e interpretativo. Y estos hechos no tienen porqué obedecer a los recortes del “canon occidental”: pueden ser minúsculos, marginales, microhistóricos. Pero también pueden ser los otros, aquéllos descartados por estar insertos precisamente en las grandes narrativas derrocadas.

También en este sentido es imprescindible interrogar, desde aquí, la política que preside el recorte de los objetos y la elección de las perspectivas de estudio en el canon posmoderno. En nuestro medio, Eduardo Grüner publicó en 2002 un aporte valioso para relativizar los embates hegemónicos de la posmodernidad. Desde su título mismo, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, el autor aboga por la necesidad de retomar pensamientos prematuramente interrumpidos y conectarlos con miradas audaces de los actuales, en vistas a pensar la posibilidad de nuevas racionalidades no opresoras, de una retotalización más justa y abarcadora de la fragmentación actual³⁰.

Para volver al desprestigio de los hechos en el paradigma posmoderno, consecuente con su relativismo y escepticismo radicales y su insistencia en la realidad como construcción discursiva, quisiéramos recordar un duro y luminoso texto de Eric Hobsbawm, a quien nadie podría acusar de positivista. Al reflexionar sobre los principios de aquel paradigma, afirma: “es esencial que los historiadores defiendan el fundamento de su disciplina: la supremacía de los datos. Si sus textos son ficticios, y lo son en cierto sentido, pues son composiciones literarias, la materia prima de estas ficciones son hechos verificables. La existencia o inexistencia de los hornos de gas de

³⁰ Por otra parte, Grüner (Ibid.) reconsidera -brevemente, por cierto- algunas de las tradiciones intelectuales más potentes producidas en América Latina -de Echeverría a Sarmiento y Martínez Estrada; de Oswald de Andrade y Haroldo de Campos a Mariátegui-, que tematizaron, tempranamente, las tensiones entre lo Mismo y lo Otro, lo Universal y lo Particular, que atraviesan nuestras culturas, núcleos centrales en la agenda actual de los estudios poscoloniales. También en la musicología, agreguemos.

los nazis puede determinarse atendiendo a los datos. Porque se ha determinado que existieron, quienes niegan su existencia no escriben historia ... Si la historia es un arte imaginativo, es un arte que no inventa, sino que organiza *objets trouvés*" (2002: 271)³¹. Como ocurría con el análisis, también aquí quien sustente estas posiciones en el campo musicológico suele ser contemplado como una curiosidad histórica.

En los centros en que se producen los modelos "prestigiosos" del saber y la acción musicológicos, observamos en realidad el enfrentamiento no sólo de diversas concepciones epistemológicas, sino corrientes o individualidades en el seno mismo de los sectores aparentemente concordantes, como lo analizó agudamente Kevin Korsyn en *Decentering Music* (2003). La apariencia es la de un campo minado. Los publicitados y recurrentes debates entre los representantes más destacados de las diferentes sub-disciplinas o áreas más significativas dan cuenta de ello: sólo como ejemplo, mencionemos los argumentos opuestos sobre la centralidad de la historia y/o de la teoría (análisis) en el trabajo musicológico, y por consiguiente la importancia, función y modos de indagación de texto y contexto, especularmente desplegados por Kofi Agawu y Joseph Kerman. O sobre el estatuto acordado a "la obra" como categoría en los enfrentamientos entre Susan McClary y Peter van der Toorn. O, en el interior mismo de la New Musicology, los ásperos intercambios entre Lawrence Kramer y Gary Tomlinson en *Current Musicology*³². El campo musicológico parece allí replegado en la reflexión narcicista sobre sí mismo, atrapado en la hipertrofia de sus propios controles sobre las condiciones de enunciación de su discurso.

En 1954, Adorno dictó una conferencia radial publicada al año siguiente y recogida en *Disonancias* (Adorno 1966). Su título fue "El envejecimiento de la Música Nueva". En él, Adorno manifiesta su desconfianza y sus reparos al serialismo generalizado practicado por los jóvenes compositores de entonces como recuperación de la herencia expresionista vienesa por una teoría de la racionalidad integral del discurso. Veía allí, quizás, tempranamente, la gestación de un nuevo dogma. En julio de 2004, en la Humboldt Universität de Berlín, el profesor Hermann Danuser concluyó un

³¹ Incluso un teórico "formalista" de la historia, como Hayden White (1992), subraya la importancia de la evidencia fáctica en el relato narrativo -"mímesis de la historia vivida en alguna región de la realidad histórica"(43) -como metodología historiográfica. Cf. esp. Cap. 2, La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual.

³² Una síntesis de estos debates, con las correspondientes indicaciones bibliográficas, puede consultarse en Korsyn. op. cit., esp. Cap. III, Musical research in crisis.

seminario cuyo título fue “El envejecimiento de la New Musicology” (“Das Altern der New Musicology”). En el resumen de su seminario³³, se apresura a aclarar que “de ninguna manera se trata de rehabilitar los puntos de vista de una ‘Old Europe’ (en inglés en el original), de una musicología anticuada de la época anterior a ella. Se trata más bien, a través de lecturas críticas de textos actuales, de encontrar caminos hacia el futuro, y diferenciar los caminos fructíferos de los estériles”. Aun si se tratase de un hecho aislado (y no lo es), las circunstancias de producción de este discurso -un especialista reconocido de uno de los centros de mayor prestigio en un país de incuestionable tradición musicológica- aparecen como la punta del *iceberg* que permite divisar al menos tres puntos significativos: 1) se identifica a este paradigma como poderoso; 2) se lo considera envejecido y se apunta la necesidad de revisarlo, lo que supone una mirada crítica, desde fuera del canon; 3) se reconoce la inconveniencia o la imposibilidad de volver a prácticas precedentes, también reconocidas como insuficientes. Es el trayecto habitual que atraviesa el conocimiento científico.

En síntesis, fuera de toda intención normativa, unilateral o autoritaria, y dadas las necesidades de nuestros lugares de trabajo, algunos puntos centrales que entendemos merecerían ser tenidos en cuenta en una reflexión actual sobre el canon musicológico que identificamos como vigente, podrían individualizarse como una nueva consideración de los hechos en tanto materia prima de nuestro trabajo, que supere el solipsismo epistemológico sin abandonar por ello la vigilancia crítica; una mayor sensibilidad hacia la particularidad del pensamiento musical y hacia los aspectos sonoros y expresivos de la música; la historización de los mismos ante el riesgo de absolutización o de exceso analítico, y una recuperación de la discusión sobre el valor, sobre la dimensión estética en su sentido más amplio, ante el impulso antiestético de la teoría sociológica del arte (Kolbas, cit.) y el actual exilio de la evaluación (Herrnstein Smith 1984)³⁴. Suena perogrullo, demasiado prudente, ¿o conservador, quizás? En la tábula rasa actual, las herejías y las ortodoxias suelen confundirse. En todo caso, como afirma Gorak (1991: ix), “cuando nuestras herejías empiezan a lucir tan homogéneas como nuestras ortodoxias, es tiempo entonces de empezar a reescribir nuestras filosofías de la cultura”.

³³ Publicado en www.hu-berlin.de

³⁴ Ello implica una fluidez entre los campos o especialidades del trabajo musicológico que se ve facilitada, en contextos como los nuestros, por el menor peso que las divisiones de la disciplina tienen en países centrales, donde la preservación de los compartimentos obedece no sólo a sus tradiciones intelectuales y académicas, a sus instituciones, sino también a sus disputas de espacio y poder.

Bibliografía

- Adorno, Theodor
1996 *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp.
- Altieri, Charles
1990 *Canons and consequences. Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*. Evanston: Northwestern University Press.
- Bergeron, Katherine y Bohlman, Philip
1992 *Disciplining Music. Musicology and its Canons*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Berman, Marshall
1989 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Bloom, Harold
1995 *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Boretz, Benjamin
2003 Is Music Necessary? *Perspectives of New Music*, 41: 250-254.
- Bourdieu, Pierre
1979 *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- Cella, Susana ed.
1998 *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.
- Citron, Marcia
1993 *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clásica*. 136, diciembre 1999: 30-33. Buenos Aires.
- Clayton, Martin; Herbert, Trevor y Middleton, Richard eds.
2003 *The Cultural Study of Music*. New York and London: Routledge.
- Cook, Nicholas y Clarke, Eric
2004 *Empirical Musicology. Aims Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas y Everist, Mark, eds.
1999 *Rethinking Music*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- de Certeau, Michel
1990 *L'invention du quotidien. I. Les arts du faire*. Paris: Gallimard [1a.1980].

Dibble, Jeremy

- 2001 Grove's Musical Dictionary: A National Document. En White, Harry y Murphy, Michel, eds., *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, 33-50. Cork: Cork University Press.

Goehr, Lydia

- 2002 In the Shadows of the Canon. *The New Musical Quarterly*, 86 (2): 307-328.
- 1992 *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press.

Gorak, Jan

- 1991 *The Making of Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*. London: Athlone.

Gorak, Jan, ed.

- 2001 *Canon vs. Culture: reflexions on the current debate*. New York: Garland.

Gramuglio, María Teresa

- 1998 El canon del crítico fuerte. En Cella, Susana, ed., *Domínios de la literatura. Acerca del canon*, 43-57. Buenos Aires: Losada.

Greer, Davis, ed.

- 1997 *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London. Round Table 3. Directions in Musicology, 179-229. Chair: Stanley Sadie. Andrew Dell'Antonio, Stefano Castelvechi, Margaret Bent. Suzanne Cusik, Annegret Fauser, Ralph P. Locke. Jürg Stenzl. Rose Rosengard Subotnik, Kofi Agawu (su contribución no fue incluida en la edición).

Grüner, Eduardo

- 2002 *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.

Guillory, John

- 1990 Canon. En Lentricchia, Franck y McLaughlin, Thomas, eds., *Critical Terms of Literary Study*, 233-249. Chicago: University of Chicago Press.

Hailey, Christopher

- 1997 Schoenberg and the Canon. An Evolving Heritage. En Brand, Juliane y Hailey, Christopher, eds., *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, 163-178. Berkeley: University of California Press.

Hallberg, Robert von,

- 1984 *Canons*. Chicago-London: University of Chicago Press.

Hassan, Ihab

- 1986 The Culture of Postmodernism. En Chefdor, Monique; Quinones, Ricardo y Wachtel, Albert, eds., *Modernism, challenges and perspectives*, 304-323. Urbana: University of Illinois.

Herrnstein Smith, Barbara

- 1984 Contingencies of Value. En Hallberg, Robert von, *Canons*, 5-39. Chicago-London: University of Chicago Press.

Heydebrand, Renate von

- 1998 Kanon Macht Kultur. Versuch einer Zusammenfassung. En Heydebrand, Renate von, ed., *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetisches Kanonbildungen*, 613-635. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler.

Hobsbawm, Eric

- 2002 *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica.

Jacob, Günther

- 2000 Der Kampf um die 'gute Platte'. Pop, Politik und soziale Distinktion vor dem Hintergrund der Integration der Lohnabhängigen in den kapitalistischen Gesamtprozess, en Stroh, Wolfgang y Mayer, Günter, ed., *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung*, 237-243. Oldenburg: Bibliotheks und Informationssystem der Universität Oldenburg.

Kennedy, George

- 2001 The Origin of the Concept of a Canon and Its Application to the Greek and Latin Classics. En Gorak, Jan, ed. *Canon vs. Culture: Reflexions on the Current Debate*, 105-116. New York: Garland.

Kennedy, William

- 1997 Interest in the Canon: Kant in the Context of Longinus and Adorno. En Schildgen, E. Deen ed., *The Rhetoric Canon*, 47-62. Detroit: Wayne State University Press.

Kerman, Joseph

- 1984 A few canonic variations. En Hallberg, Robert von, *Canons*, 177-195. Chicago-London: University of Chicago Press. Publicado previamente en *Critical Inquiry* 10/1, 1983.

Kermode, Frank

- 1985 *Forms of Attention*. Chicago-London: University of Chicago Press.

Kolbas, E. Dean

- 2001 *Critical Theory and the Literary Canon*. Boulder: Westview.

Korsyn, Kevin

- 2003 *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford: Oxford University Press.

LaCapra, Dominick

- 1985 *History and Criticism*. Ithaca-London: Cornell University Press.

Lea Meek, Sandra

- 2001 The Politics of Poetics. Creative Writing Programs and the Double Canon of Contemporary Poetry. En Gorak, Jan ed., *Canon vs. Culture: Reflexions on the Current Debate*, 81-102. New York: Garland.

McClary, Susan

- 1991 *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Starobinski, Jean

- 1981 La letteratura: il testo e l'interprete. En Le Goff, Jacques y Nora, Pierre, ed., *Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia*, 193-208. Torino: Einaudi.

Subotnik, Rose Rosengard

- 1996 *Deconstructive variations. Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

van der Toorn, Pieter

- 1995 *Music, Politics, and the Academy*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

Weber, William

- 1999 The History of Musical Canon. En Cook, Nicholas; Everist, Mark, eds., *Rethinking Music*, 336-355. Oxford- New York: Oxford University Press.
- 2001 Canon and the Tradition of Musical Culture. En Gorak, Jan, *Canon vs. Culture: Reflexions on the Current Debate*, 135-150. New York: Garland.

Wegman, Rob,

- 2003 Historical Musicology: Is It Still Possible? En Clayton, Martin; Herbert, Trevor and Middleton, Richard, eds., *The Cultural Study of Music*, 136-145. New York: Routledge.

White, Hayden

- 1992 *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

Williams, Raymond

- 1997 *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

Wilson, Peter Niklas

- 1992 Sakrale Sehnsüchte. *MusikTexte*, 44: 2-4.

Zizek, Slavoj

- 1997 Multiculturalism. or the Cultural Logic of Multinational Capitalism. *New Left Review*. 225: 28-51.
- 2000 *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.