

Música y acontecimiento.

Una mirada a la crítica musical
desde los estudios culturales

Óscar Hernández Salgar

*Si el arte no pertenece más a la
esfera de lo sagrado, ni constituye más una
actividad de iluminados, si el artista no está
más condenado a la excentricidad o a la
diferencia en relación al hombre común,
resta saber entonces qué tipo de fenómenos
y de personas estaríamos todavía hoy
designando mediante estos términos.
Ahí reside justamente la dificultad*

Machado

Desde hace un poco más de 200 años la producción musical en Occidente está sujeta al ejercicio de la crítica formal. La música autónoma, convertida en una esfera indiferenciada de la vida social y finalmente liberada del yugo de la Iglesia y del monarca, necesitó de la intervención de un saber experto que determinara el valor artístico de la obra, desde su composición hasta su interpretación en la sala de conciertos. La crítica ha querido cumplir desde entonces la función de informar al público y educarlo en la apreciación de la música como arte supremo. El desarrollo de este oficio ha ido de la mano de la expansión de la prensa escrita y los medios de comunicación en general. Además de su vocación formativa, la crítica ha jugado un papel importante en la consolidación de un campo musical en donde se juegan distintas posiciones de sujeto y se reproducen, de manera conflictiva, diferentes representaciones sobre qué es música y qué no lo es. La crítica entonces, ha estado ligada a instituciones y aparatos de origen europeo como conservatorios, compañías de ópera, orquestas, emisoras, casas disqueras y los grandes teatros y auditorios. Así, en cada reseña y comentario publicado se han venido construyendo una serie de imaginarios sobre lo musical que aún hoy influyen en nosotros como referentes hegemónicos heredados (Dean).

Gran parte de la crítica actual gira alrededor de los mismos aspectos de la música que constituían el centro de la crítica de hace dos siglos: la limpieza técnica del intérprete, la escogencia de materiales y su uso expresivo por parte del compositor, la construcción formal de las obras, etc. Estos parámetros fueron construidos a la luz de un pensamiento profundamente racionalista que perseguía la formulación de juicios estéticos absolutos y, gracias a su articulación con un medio musical moderno, han ocupado un lugar hegemónico en la valoración estética de la música de los siglos XIX y XX.

A lo largo del siglo XX, sin embargo, factores como el rompimiento de la tonalidad, la expansión de las músicas populares facilitada por los nuevos medios de reproducción fonográfica, la constante experimentación de las vanguardias, la música concreta y electrónica, los métodos de composición aleatoria, el arte conceptual, el disco de acetato, el disco compacto, etc., han ido minando las nociones tradicionales sobre lo musical y han llevado a la crítica a una desestabilización progresiva de su función educativa e informativa, pero sobre todo, valorativa. Ante los nuevos panoramas de la música en el siglo XXI, ¿cuál es el sentido de la crítica musical?

La relación entre el ejercicio crítico y las nuevas formas de la música se puede entender de dos formas: por un lado, habrá todavía quienes piensen, de la mano de Theodor W. Adorno, que el gran arte musical está en vías de extinción. Desde ese punto de vista la misión de la crítica es denunciar la colonización de éste por parte de la industria cultural de masas. Este sería el enfoque apocalíptico que ve en las nuevas sonoridades una corrupción totalitaria y mercantilista de la tradición musical occidental. Por otro lado, sería posible pensar, de una forma más cercana a Walter Benjamín, que lo que entendemos por música (y por arte) está en constante transformación de acuerdo con las dinámicas sociales y al desarrollo de nuevos medios técnicos.¹ Esto implicaría reconocer no sólo que la crítica que llamamos tradicional corresponde a un brevísimo momento histórico de la producción musical, sino también que su propia pertinencia social está siendo replanteada. Así como la noción misma de arte está destinada a un cambio radical en la era digital, la crítica musical, tal como la conocemos, parece estar condenada a transformarse o desaparecer.

¹ El debate entre los que aquí llamo “seguidores de Adorno” y “seguidores de Benjamin” es rastreado ampliamente por Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (Barcelona: Lumen, 1981). Los primeros son aquellos que ven a la industria cultural como una amenaza para el arte y la alta cultura. Los segundos son quienes defienden la integración productiva entre el arte, los medios masivos y el sistema de mercado. Jesús Martín-Barbero también se refiere a esta tensión en su libro *De los medios a las mediaciones* (México: Gustavo Gilli, 2001).

El objetivo de este artículo es explorar la encrucijada a la que ha sido conducida la crítica musical a través de las transformaciones operadas en las prácticas musicales de los últimos dos siglos. Esto implica hacer un breve recorrido por el surgimiento y la conformación de la crítica musical moderna, así como identificar los aspectos que han contribuido al rompimiento gradual de los parámetros que orientaban la crítica del siglo XIX. Posteriormente, a través de un estudio de caso, expondré algunas reflexiones sobre la pertinencia y posibilidades de una crítica musical que, reconociendo dichas transformaciones, sea capaz de realizar propuestas valiosas para el mundo musical actual.

Obra, autor y concierto: perspectivas de la crítica moderna

El primer periódico dedicado totalmente a la música, *Critica música*, fue fundado por Johann Mattheson en Hamburgo, en 1722. Hasta ese momento, los comentarios críticos sobre música habían aparecido en diversos escritos, pero siempre con la idea del arte como imitación de la naturaleza o siguiendo parámetros definidos por una función social concreta. Es decir, la música era calificada como buena o mala de acuerdo a la efectividad que tuviera en sus funciones socialmente aceptadas. Según el *Grove's Dictionary of Music*, a mediados del siglo XVIII se generalizó la producción de música por parte de aficionados y, “la creciente importancia de las clases medias en el norte de Europa introdujo [en la crítica] un elemento menos especializado y más popular” (Dean, 37; traducción libre). Al incrementarse el número de personas con conocimientos musicales básicos y con la capacidad de consumir diversas músicas, aumentó la demanda por información musical en los medios masivos.

Lo anterior pudo deberse en parte a la proliferación de las teorías de Rameau, quien en su famoso *Traité de l'harmonie* (1722) presentó un método rápido para aprender composición y acompañamiento. Este hecho produjo una fuerte reacción de los compositores y del público especializado. Al respecto, el mismo Jean Jacques Rousseau escribía en 1752:

El estudio de la composición, que solía requerir cerca de veinte años, ahora puede ser completado en un par de meses; los músicos están devorando las teorías de Rameau, y el número de estudiantes se ha multiplicado [...]. Francia ha sido inundada por mala música y malos músicos; todo el mundo piensa que ha entendido las finezas del arte, aún antes de aprender sus rudimentos; y todo el mundo trata de inventar nuevas armonías sin haber entrenado su oído para distinguir entre las buenas y las malas (Schenker, XIII; traducción libre).

En este comentario se puede vislumbrar una aproximación crítica ante una intervención de la técnica en el arte. Una técnica sustentada en principios matemáticos, que clamaba por el carácter científico de la música.² Dicha intervención se contraponía abiertamente con la erudición exigida por las antiguas teorías del contrapunto, defendidas con entusiasmo por escritores y compositores como Rousseau y los hijos de Bach. Según el espíritu moderno la ciencia debía ser capaz de democratizar la música y esto sólo se podía hacer a través de la formulación de universales. De esta forma, la aceptación más o menos general de unos principios “limpios”, es decir, científicos, sentó las bases para el establecimiento de una instancia crítica.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, el lenguaje de la crítica musical comenzó a mostrar dos tendencias: por un lado, la de la erudición teórica o técnica, encarnada por la figura del compositor. Por el otro, la de la valoración subjetiva, encarnada en las figuras del periodista y el aficionado con escasos conocimientos musicales, que habían sido creados por la diseminación moderna del conocimiento técnico musical. La polarización entre estos dos sujetos y los ataques mutuos alcanzaron a constituir un ejercicio crítico *per se* en el siglo XIX. De hecho, esta es una de las contradicciones que va a dar a la crítica musical su sello definitivamente moderno en el Romanticismo.

El crecimiento de la prensa musical y su actividad crítica se acentuó en el siglo XIX, en parte por la aparición de signos de la modernidad, como el debilitamiento de las monarquías y la expansión del capitalismo. En la misma línea se puede decir que la crítica no es sólo un efecto del proyecto moderno, sino que en sí misma es una manifestación de la mirada del sujeto moderno, que se caracteriza por un alejamiento objetivo mediado por un *conocimiento experto*, bien sea a nivel tecno-científico o a través de una escritura hábil y convincente.³ Ciertamente, en el quiebre de la modernidad,

² El título completo del tratado de Rameau era *Traité de l'harmonie, reduite a ses principes natureles*. Su primer capítulo es una explicación físico-matemática de las consonancias y disonancias basadas en las proporciones de la serie de armónicos. Su información es tan densa que el mismo autor recomienda a los lectores que accedan directamente a los capítulos siguientes. En el prefacio del libro el autor dice: “La música es una ciencia que debería tener reglas definidas; estas reglas deberían ser deducidas de un principio evidente y dicho principio no puede ser realmente conocido por nosotros sin la ayuda de las matemáticas” (Rameau, xxxv; traducción libre). Sin duda alguna el afán de Rameau era encontrar en los números la perfección de la armonía, y el hecho de incluir esta información en el texto contribuía a legitimar su teoría (J. P. Rameau, *Treatise on Harmony*, New York: Dover, 1971).

³ La mirada moderna, según Régis Debray, proviene de la invención de la perspectiva geométrica en las artes visuales. La idea de una profundidad bidimensional artificial, diseñada para un único ojo situado frente al cuadro, contribuye a la fundación del sujeto moderno como un observador que es capaz de ubicarse por fuera de la realidad. Este “sujeto que mira”, que está situado *ante* y no *dentro* de la representación, tuvo su origen durante la primera mitad del siglo XV en Florencia con nombres como Giotto, Uccello y Brunelleschi. Para este autor, es en este momento que el hombre deja de *ser visto* por Dios (por el ídolo),

que favorece la aparición de la crítica, se produce un giro epistemológico que tiene efectos de poder: el experto va a reemplazar al noble como juez de lo musicalmente aceptable. Ya no son el monarca y el obispo quienes determinarán la calidad de una música, sino aquellos que se preparen para cumplir esa función de acuerdo con un conocimiento objetivo y ampliamente aceptado.

En los siglos siguientes, este giro al parecer va a tomar la forma de una tensión entre los conocimientos disciplinarios: el del compositor, intérprete o director, y el saber del melómano aficionado, que no posee el dominio de la técnica. Sin embargo, dicha tensión parece haberse mantenido más abierta en el arte musical que en otros campos del conocimiento. Los periódicos musicales del siglo XIX europeo fueron un gran campo de batalla entre compositores de diversas corrientes, periodistas, músicos en general y aficionados. Franz Liszt pedía a los compositores que se convirtieran en críticos, mientras que Wagner sugería abolir “la inmoral profesión de la crítica musical” (Dean, 40; traducción libre). Al mismo tiempo, los críticos destrozaban y elogiaban compositores y obras, provocando un efecto propagandístico enorme. La controversia permanente provocada por los compositores-críticos románticos (Wagner, Liszt, Schumann) estuvo acompañada por el auge del virtuoso solista que ejecutaba pasajes imposibles para impresionar al público con sus destrezas, como Paganini.⁴ En ambas figuras se puede apreciar el desarrollo de un conocimiento disciplinar posibilitado únicamente por años de aprendizaje sistemático en instituciones especialmente creadas para ese fin.

A partir de este punto, y con todo el peso de la mirada moderna, la crítica se va a concentrar en los aspectos más disciplinados de la música; es decir, en aquellas competencias para cuyo dominio se hacía necesario un mayor tiempo de formación

y empieza a *ser vidente*. En efecto, el ser que antes vivía temeroso del castigo divino de repente se sacude y empieza a observar su mundo: “la invención de la perspectiva geométrica destrozó esa humildad. Hizo que la mirada occidental fuera orgullosa, y ante todo determinó su perspicacia” (197). Esta mirada a su vez se puede entender como la piedra angular a partir de la cual se consolidará la distinción sujeto/objeto. Y esta distinción está necesariamente en la base de todo el racionalismo y todo el proyecto de la modernidad (*Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona: Paidós, 1992).

⁴ Según Piero Weiss, en el siglo XIX, el término virtuoso —que antes refería en general a cualquier músico destacado— se empezó a utilizar para designar “a intérpretes, tanto vocales como instrumentales, cuyos logros técnicos eran lo suficientemente pronunciados como para asombrar al público [...]. Los instrumentistas virtuosos, realmente vinieron a existir en el siglo XIX con la diseminación de conciertos públicos diseñados para deleitar a las vastas y nuevas audiencias de clase media” (340, traducción libre). Esto da cuenta de una fuerte asociación entre virtuosismo y espectacularidad que recorrió toda la crítica musical de la época y que de alguna forma sigue existiendo en los imaginarios sobre lo que significa crítica (*Music in the western world: a history in documents*, New York: Schirmer Books, 1984).

disciplinar: la perfección estética, expresiva y formal de la obra (con el compositor como figura clave) y la perfección técnica de la ejecución (con el virtuoso como protagonista). Esto no quiere decir que antes no hubiera un interés por la obra como tal. De hecho, la obra empezó a ser importante —si no es que empezó a existir— desde el momento mismo en que fue posible su reproducción gracias a la notación musical. No obstante, la obra cobró una mayor relevancia dentro del espíritu moderno como narrativa completa, como un ente estético demarcado por un principio, un medio y un final, pero sobre todo como obra narrativa autónoma, sin referencia a fenómenos extra musicales.

Esta obra, que está potencialmente en la partitura, sólo puede ser *realizada* (llevada a la realidad) por parte de un músico o un grupo de músicos. Y estos últimos tienen que desplegar toda su destreza técnica con el fin de ser fieles a la *obra original*: una imagen más bien platónica que existiría previamente al sonido, en algún lugar de la cabeza del compositor. Las técnicas compositivas e interpretativas se vislumbran entonces como una condición de posibilidad de la obra y se convierten por tanto en los objetos más importantes de la crítica musical.

Siguiendo a Benjamin, se podría decir que en este momento, los elementos de valor cultural empiezan a ser opacados por elementos de valor exhibitivo. Para este autor, los primeros son los que “empujan a la obra a mantenerse oculta” (28), es decir, los que hacen radicar la importancia de la obra en su presencia, más que en su visibilidad. Esto correspondería con la descripción que hace Debray de la mirada premoderna del ídolo: una en que el objeto no es visto sino que *nos ve* (esto es claro especialmente en la música religiosa, desde el canto gregoriano hasta la pasión protestante, pasando por las monumentales arquitecturas polifónicas del Renacimiento, que aturdirían al oyente sin dar oportunidad a la comprensión). Con la consolidación de la modernidad musical y de sus miradas, se hace cada vez más importante la visibilidad de la obra y al mismo tiempo su valor de exhibición.

El templo para la visibilidad de la música es la sala de conciertos. Aunque de alguna forma su existencia había estado anticipada en los teatros de ópera, el auditorio público especialmente creado para dar conciertos es una invención moderna burguesa, que requiere por completo de la idea de una música autónoma. El concierto es todavía el único escenario posible para la re-producción de la música. Es el momento en el que se *realiza* el arte por medio de la interpretación. El lugar en el que se dan cita los compositores, los críticos, los intérpretes y el público. Y así como la obra de arte musical ha sido ideada y producida pensando en ese momento único de su recreación, que acontece específicamente en el auditorio, el oficio del crítico tiene que estar también estrechamente ligado al ritual del concierto. Este ritual se construye a partir de un sinnúmero de detalles: poco a poco se consolida el uso de los programas de mano y se pulen normas sociales como saber en qué momento aplaudir y qué vestimenta utilizar.

En la situación de concierto se integran todos los elementos necesarios para hacer de la música urbana europea un *campo* en el sentido que plantea Pierre Bourdieu: “una red de relaciones objetivas entre posiciones” que implica la posesión de un capital específico (64). Dicho capital sería de tipo cultural y estaría representado en los conocimientos —ya sean de naturaleza técnica o más bien social— que se ponen en juego a la hora de acceder al ritual. En este sentido, y siguiendo al mismo autor, la participación en el concierto exige un cierto tipo de gusto enclasante, naturalizado y puro que genere efectos de *distinción* y sea utilizado para las tomas de posición dentro de las relaciones de poder del campo artístico (Bourdieu). El crítico entonces, tiene un papel social que va mucho más allá de la valoración estética de la música exhibida. El crítico es un árbitro. Es el que moviliza —y en ocasiones crea— las reglas del juego, y el que, gracias a su acceso a los medios, establece las posiciones de sujeto más relevantes para el campo.

Hasta este punto se podrían identificar tres grandes aspectos que constituyen el objeto de la crítica durante el siglo XIX: en primer lugar, la *obra* musical (su calidad técnica, su expresión, la calidad de su interpretación); en segundo lugar, los sujetos que intervienen en los procesos que dan lugar a la obra, es decir, los *autores* (compositor en un primer plano e intérpretes) y, por último, el ritual del *concierto* como punto de encuentro del campo musical. Estos tres elementos fueron naturalizados a lo largo del siglo XIX como condiciones de posibilidad de la música y por eso hoy siguen siendo consideraciones necesarias cuando se emite un juicio de valor musical.

De hecho, esta naturalización permitió que los críticos europeos aplicaran los mismos parámetros de valoración estética a la música de las colonias y del resto del mundo. Con este fin, a lo largo del siglo XX se desarrolló la *musicología comparada*, que posteriormente dio origen a la *etnomusicología*. La misión de esta ciencia sería analizar las músicas vivas de culturas no europeas, caracterizadas principalmente por una tradición oral, en ausencia de sistemas de notación equivalentes al occidental. Al darse a sí mismas el derecho de nombrar, analizar y clasificar a las otras músicas, la crítica y la teoría musical europeas se situaron en un lugar privilegiado de enunciación que contribuyó a diseminar los parámetros de la crítica a una escala global, movilizandando efectos de poder.

Hoy en día, la importancia de la obra, el autor y el concierto como ejes fundamentales de cualquier actividad musical, sigue siendo central. Sin embargo, durante el siglo XX tuvieron lugar una serie de transformaciones que minaron las bases modernas sobre las que se constituyó la crítica musical. En los párrafos siguientes trataré de hacer un breve recuento de esta crisis que parece poner en jaque la posibilidad de definir criterios únicos de valoración musical.

El siglo de los rompimientos

La Primera Guerra Mundial dejó tras de sí una larga serie de efectos que cambiarían el panorama de la música en Occidente. No es mi interés hacer un análisis exhaustivo de todos ellos, pero me voy a referir específicamente a cuatro: el rompimiento de la tonalidad, la expansión de los medios de comunicación masiva, el surgimiento de la sociedad de consumo y los avances tecnológicos en la reproducción sonora.

La *tonalidad* es un sistema de tensiones entre sonidos, dirigidas a una sola nota principal llamada tónica. Dicho sistema está basado en la estructura de la escala diatónica mayor. La utilización de tonalidades en una forma organizada es lo que se conoce como *sistema tonal*. Esta forma particular de tratamiento de la música constituyó la sonoridad hegemónica de Europa entre los siglos XVII y XIX. La tonalidad empezó a romperse principalmente gracias a los avances de varias corrientes europeas: el expresionismo alemán (Mahler, Strauss), el impresionismo francés (Debussy, Ravel) y varias escuelas nacionalistas. Aunque en un principio la reacción de la crítica ante las nuevas sonoridades fue de escepticismo y en ocasiones de rechazo, la misma élite musical asentada en los conservatorios se encargó de llevar estas tendencias a nuevos lugares. De esta forma, para cuando apareció la propuesta dodecafónica de Schönberg, ya varios compositores habían intentado con músicas atonales. Estas corrientes no tardaron en ser asimiladas por los conservatorios y en poco tiempo el atonalismo se convirtió en la música oficial del siglo XX para el campo académico.

De forma paralela al resquebrajamiento del sistema tonal, los medios de comunicación se multiplicaban, alcanzando una mayor cobertura y difusión, pero también abarcando una mayor variedad de temas y campos del conocimiento. Deane se refiere con pesar a este fenómeno señalando los problemas que esto implicó para la crítica musical: “la expansión de la prensa popular, mientras ampliaba sus plataformas [de la crítica], destrozaba sus fundamentos” (41, traducción libre). El auge de la publicidad se dejó sentir en la crítica de esta primera mitad del siglo a través de la presión constante de empresarios y músicos sobre los periodistas. A su vez, los críticos, que empezaban a tener un alcance mayor del que nunca imaginaron, descubrieron que se encontraban a medio camino entre el compositor, cada vez más atrevido y experimental, y el gran público, cada vez más reacio a seguir a las vanguardias.

El arte visual del período entre guerras, aplicado a la publicidad, fue una de las herramientas más poderosas para la constitución de la sociedad de consumo en los países industrializados. La “generación de significados evanescentes”, el gran objetivo del diseño publicitario, ayudó a consolidar toda una industria de lo efímero, de la inducción a la compra y al gasto rápido (Ewen, 67). La expansión de los sistemas de crédito contribuyó a socavar el espíritu ahorrista de la ética protestante y produjo, más allá de los efectos económicos conocidos, una nueva relación con la mercancía, con

el mundo y con la gente (Bell). El imperativo era comprar, gastar y volver a comprar. Y aunque no se cumpliera esta sentencia inmediatamente en el campo de la música, la idea del concierto-ritual y de la escritura crítica ya empezaba a ser expuesta a la influencia del consumismo.

La situación del crítico musical no era fácil. Cada vez se necesitaba más información en la prensa sobre las nuevas músicas, pero no las de las vanguardias experimentales, sino las de los espectáculos de variedades y entretenimiento. En una larga transición, el ejercicio de la crítica empezó a enfrentarse a la distinción que Adorno iba a sentenciar más tarde: la que opone el “gran arte” occidental, al “engaño de masas” de la industria cultural. Para este autor era claro que “lo que se resiste sólo puede sobrevivir en la medida en que se integra” (176). Bajo esta óptica, la disyuntiva de los críticos era integrarse o desaparecer.

La rápida difusión de las nuevas tecnologías de reproducción sonora trajo como resultado un inesperado protagonismo de las músicas populares. Pero además separó a la música del ritual del concierto. En palabras de Benjamin, “la época de su reproducibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre” (32). Con la llegada del fonógrafo a las casas, es decir, con la posibilidad de transportar la música a distintos lugares, ésta pudo emanciparse de los auditorios y otros lugares sagrados. Aquello también permitió que nuevos estilos musicales se expandieran rápidamente, convirtiendo paulatinamente el problema de la valoración estética en un asunto de mercados.

Ahora, a principios del siglo XXI, cuando hemos presenciado una revolución tecnológica que va mucho más allá de la reproducción técnica del arte tradicional, la crítica parece debatirse entre el relativismo estético, por un lado, o la necesidad de seguir abordando los mismos objetos que en el siglo XIX, por el otro. Sin embargo, las nociones de obra, autor y concierto ya no parecen ser suficientes para asignar un juicio de valor. A continuación, exploraré brevemente de qué manera las transformaciones tecnológicas han contribuido a deconstruir los fundamentos modernos de la crítica:

Rompimiento de la obra. Para Arlindo Machado, el *zapping* (la manía de cambiar de canal en televisión o radio) es un buen ejemplo de lo que puede suceder cuando una obra se expone a la intervención activa del público a través de medios técnicos: “la película, el programa, la obra no son dados más como algo terminado a cuyo desarrollo se debe adherir [el *zapper*] completamente” (253). La única obra es la que el *zapper* arma en su cabeza, pero en sí misma ya desafía la noción de obra, pues no es susceptible de reproducción. En ningún caso puede ser comunicada de nuevo como totalidad orgánica. De una manera similar, muchas corrientes vanguardistas durante la segunda mitad del siglo XX produjeron formas diversas de arte efímero.

En música, los procedimientos de aleatoriedad de compositores como Xenakis, que jugaron a darle mayor libertad al intérprete fueron prontamente seguidos por

partituras que constaban de unas pocas indicaciones polisémicas. Cada vez se hizo más importante el azar en la música y este sólo fue posible a través de la construcción de modelos abiertos a la intervención externa. Aunque algunos compositores como Brian Ferneyhough han tratado de dirigirse de nuevo hacia el control absoluto de los materiales, la herencia que ha dejado la música aleatoria es innegable. Pero la aleatoriedad no ha sido exclusiva de la música experimental. El relativamente nuevo arte de los disc-jockeys (dj's) consistente en la mezcla de música electrónica, puede ser equiparado a un *zapping* en vivo para cientos de personas: un concierto sin obra, un juego de materiales intercambiables. Por último, la posibilidad de simular modelos a partir de la codificación a código binario de un sonido dado permite pensar, con Philippe Quéau, en la posibilidad de obras musicales virtuales que existan como representación inteligible (en la construcción misma del modelo) y como representación sensible (en su realización sonora) (134).⁵

Rompimiento del autor. Si una de las fracturas posibles de la obra se da a través de la intervención activa de una gran cantidad de personas, ¿cuál puede ser su autor? En el ejemplo del *zapping* se puede ver cómo la idea del gran genio romántico se diluye. La obra se crea en el acto mismo de su enunciación. Por otro lado, la tecnología de ciertos instrumentos musicales actuales, que permiten hacer música a cualquier persona con dos dedos (no necesariamente de frente), promete tener un efecto similar al que tuvo en su época el *Tratado de Armonía de Rameau*: transformar radicalmente las imágenes de lo musical gracias al acceso de grandes cantidades de gente a los circuitos de producción, y no sólo de consumo. La música es cada vez más una creación colectiva. También por el cambio que se ha producido en la idea de originalidad: ya no es más original el compositor que experimenta con nuevas sonoridades, sino aquél que combina de maneras novedosas, sonidos viejos creados por otros. Un ejemplo de ello son las fusiones del *World Beat*, que suenan como una colcha de retazos multicultural, una suerte de efecto *zapping* producido por una discontinuidad que rompe cualquier posibilidad de autoría absoluta. Todas estas transformaciones minan decididamente la noción de autor al sugerir que todos podemos hacer parte de procesos de producción musical. Los efectos que esto tenga sobre las legislaciones de derechos de autor y el ordenamiento jurídico de las industrias culturales todavía están por verse.

Rompimiento del concierto. El etnomusicólogo Steven Feld utilizó el término esquizofonía para designar “el rompimiento entre un sonido original y su repro-

⁵ Además del rompimiento de la obra como un todo, los materiales musicales han sufrido fuertes transformaciones. El ejemplo más famoso es *4'33''* de John Cage (1952), en la cual un pianista sale al escenario, espera cuatro minutos treinta y tres segundos y se va, provocando diversas reacciones entre el público.

ducción o transmisión electroacústica” (97, traducción libre). En otras palabras, la ruptura de la cadena significante que se produce cuando un sonido se presenta por fuera de sus condiciones originales de surgimiento.⁶ Según la propia experiencia de este autor, las nuevas tecnologías pueden traer a nuestras casas todo un ambiente sónico como el de la vida cotidiana de los Bosavi, en Papúa Nueva Guinea, sin olores, sin imágenes y sin movimientos. En este sentido, la esquizofonía va más allá de la pérdida del aura para convertirse en la evidencia de un nuevo universo sonoro, posibilitado por las nuevas tecnologías. Esta transformación ha venido preparándose desde principios de siglo, gracias a la experimentación con osciladores, procesos complejos de síntesis y otros tipos de intervención técnica en la música. Los productos tecnológicos resultantes han logrado romper con cualquier estructura escalística como límite para la imaginación musical y han ampliado las frecuencias disponibles para la composición a niveles nunca imaginados. Así mismo, la tecnología ha producido cambios en la percepción temporal. Esto se refleja en la música de muchas formas, pero especialmente a través de la inmediatez con que podemos oír el sonido que queremos. La decadencia del ritual del concierto, sumada a la facilidad del acceso a la música a través de distintos medios, parece haber convertido al consumo musical en un asunto funcional e inmediatez, ligado a la variabilidad de los estados de ánimo: oigo la música que quiera, cuando quiera. Evidentemente, esta aparente libertad es problemática, si se tiene en cuenta que la esquizofonía está directamente ligada a prácticas de mercado y al uso de ganchos publicitarios. Pero a pesar de ello, es innegable que nunca en la historia había sido tan fácil oír tanta música, tan distinta, sin moverse de la casa.

Lo importante de estos rompimientos es que, más allá de las transformaciones específicas que generan, contribuyen a crear lo que Martín-Barbero llama un nuevo *sensorium* musical, es decir, un conjunto de nuevas formas de percibir, entender y asimilar la música. No se puede decir que ya no haya obras, autores o conciertos. Sin embargo, se puede cuestionar la centralidad que todavía tienen esos aspectos en

⁶ Frederic Jameson retoma la definición de esquizofrenia de Lacan como “ruptura en la cadena significante”, para identificar un modelo estético propio del posmodernismo. Dicho modelo estaría basado en la fragmentación de los materiales y en la formación de una nueva temporalidad. Al respecto de la música, Jameson dice: “Pensemos, por ejemplo, en la experiencia de la música de John Cage, en la cual a un conjunto de sonidos materiales (por ejemplo de un piano preparado) le sucede un silencio tan intolerable que ya es imposible imaginar la llegada de un nuevo acorde sonoro; y, de producirse tal acorde, es imposible conectarlo con el anterior, que no puede recordarse con la precisión necesaria para hacerlo” (67). En el caso de la esquizofonía, la ruptura de la cadena se da entre un sonido y los significados que constituyen su entorno “natural” (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991).

la aproximación crítica a la música. Las preguntas que surgen ante este cambio son: ¿qué papel puede cumplir la crítica musical en el nuevo siglo? ¿Acaso es momento de que los críticos desaparezcan por completo, cumpliendo el deseo de Wagner, o por el contrario, hoy más que nunca es necesario que haya una crítica musical atenta a los cambios? ¿Cómo se ha transformado lo que conocemos por música? En las próximas líneas expondré un breve estudio de caso que puede ayudar a identificar el estado actual de la crítica musical.

Billboard Magazine y Rock al Parque

Durante el mes de octubre de 2003 tuve la oportunidad de asistir al primer taller de crítica musical, organizado dentro de las actividades del Foro de Músicas Urbanas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (IDCT). El evento tuvo como conferencista invitada a Leila Cobo, comunicadora social, música profesional y columnista de la revista *Billboard*. Esta última es conocida principalmente por la notoria influencia que ejercen sus listados de “éxitos” en el medio musical *pop*. También tuvo algunas intervenciones el periodista Juan Carlos Garay, quien trabaja actualmente para varios medios de comunicación. El taller consistía básicamente en lo siguiente: escribir algunas reseñas críticas de productos discográficos siguiendo las indicaciones de la tallerista, realizar algunos ejercicios de escritura crítica inmediata (reseñas cortas de cien palabras) y finalmente escribir una reseña crítica del noveno festival de Rock al Parque 2003.

En una exposición muy resumida, Leila Cobo presentó por escrito su idea (que corresponde a los parámetros de *Billboard*) de lo que significa la labor del crítico: “1. Informar 2. Educar 3. Dar una opinión basada en realidades concretas”. Así mismo, planteó las siguientes características como esenciales para quien desee desempeñarse como crítico: “1. Receptividad hacia distintas formas y géneros musicales 2. Conocimiento musical 3. Saber ser constructivo y no sólo crítico 4. Poder dar ejemplos específicos dentro de cada pieza a criticar 5. Objetividad y 6. Tener voz propia”. Según esta expositora, los elementos a considerar cuando se elabora una crítica son: “ante todo, la efectividad en la transmisión del mensaje” y, en segundo lugar, los “aspectos técnicos de ejecución, forma y ensamble” (Primer Taller de Crítica Musical).

Los puntos anteriores sirven para identificar un estilo de crítica que hace uso de las mismas categorías del siglo XIX (obra, autor), pero que ha sido absorbido por la industria discográfica transnacional. Según la misma Leila Cobo, la revista *Billboard* está de hecho más dirigida a la industria (compañías discográficas, productores, promotores)

que al público en general. Bajo esta idea, se entiende que la pretensión de objetividad obedece a la presión que las ventas ejercen sobre el ejercicio del crítico. Si un sencillo⁷ se reseña en forma positiva y no alcanza un éxito suficiente en las primeras semanas, el crítico —que en este caso actúa como un orientador de la industria— es quien se habrá equivocado. De esta forma, la escritura debe dirigirse de manera concreta a los elementos de la música que pueden o no interesar al comprador. En este sentido, el crítico se convierte en un “vidente” del futuro del mercado musical. Por otro lado, los espacios para reseñar en una revista como *Billboard*, rara vez exceden las cien palabras y, en todo caso, están expuestos a intervenciones radicales por parte del editor, lo cual constituye una presión extra para el ejercicio de la crítica. Esto sin contar la presión directa que pueden ejercer algunas compañías, e incluso los mismos músicos, ofreciéndole al crítico todo tipo de privilegios con el fin de obtener comentarios positivos.

A pesar de las características de este medio, Cobo mencionó la necesidad de tener voz propia y la posibilidad de pensar la crítica como un espacio educacional. De acuerdo a esto, una pregunta interesante es ¿cómo se pueden conciliar las presiones de la industria con una labor educativa en la música popular? ¿Qué se entiende aquí por educación? En el transcurso del taller nunca se volvió a tocar ese punto por parte de los conferencistas, lo cual es bastante diciente de lo irrelevante que puede llegar a ser la educación musical del público ante la cruda realidad del mercado. De hecho, a lo largo del taller se hizo énfasis en aspectos que relacionaran el consumo con elementos técnicos y formales. Algunos de los comentarios más oídos durante el taller fueron: “la canción se demora demasiado en llegar al coro” o “no tiene un gancho que llame la atención”. En estos dos ejemplos se puede apreciar que el tipo de crítica musical que se escribe en un espacio como *Billboard* ya no funciona como una legitimación técnica disciplinar de la música —en la cual el conocimiento erudito juzga la calidad estética con base en parámetros universalizantes—, sino que sigue la lógica de “crear significados evanescentes” (Ewen, 67): brindar al oyente una combinación precisa de familiaridad y sorpresa con el fin de lograr una rápida compra y un rápido olvido. El principio de autoridad ya no está en el virtuoso o el compositor instruidos, sino en los listados de ventas. De ahí la importancia de la revista. Al mismo tiempo la narrativa de la “obra” sólo tiene sentido si funciona comercialmente. De acuerdo con lo anterior se podría decir que las ideas de autor y obra, tan importantes para la crítica moderna, no desaparecen, pero dan un giro radical hacia la lógica mercantil.

⁷ Sencillo es el término utilizado para designar el corte (*track*) de un disco que se envía a las emisoras para su difusión antes del lanzamiento del álbum completo. La función de un sencillo desde el punto de vista de la compañía discográfica es “pegar”, es decir, atrapar al público e interesarlo en la compra del disco completo.

Algo parecido pasa con la categoría del concierto. El hecho mismo de reseñar productos discográficos ya es un alejamiento de la idea moderna del concierto como ritual de *realización* de la música. Sin embargo, la misma organización del taller, que dejó para el final la reseña de los conciertos de Rock al Parque, da cuenta de cómo la presentación en vivo sigue siendo un referente obligado cuando se habla de crítica musical. Ahora bien, durante el taller se hizo claro que el concierto en la era de la industria discográfica globalizada está completamente subordinado a los ciclos de producción de los discos. La mayoría de los conciertos de música popular⁸ hacen parte de giras promocionales que buscan familiarizar al público con la música, ya no sólo a través de la repetición constante, sino a través de la idea de cercanía, la cual únicamente se puede experimentar cuando se tiene al “artista” en vivo, a unos metros. En este caso el concierto sirve como pretexto, pero el disco es el protagonista.

Desde un punto de vista bastante opuesto, el otro conferencista, Juan Carlos Garay sostuvo que el término “crítica” tiene una carga “demasiado violenta”. Por eso prefiere hablar de periodismo musical. El enfoque de Garay, que se reconoce a sí mismo como un aficionado, parece estar más dirigido a la escritura de reseñas biográficas y entrevistas de músicos que a la valoración de los materiales musicales. Se trata de un estilo cercano a la literatura que pone el énfasis en todas las circunstancias anecdóticas e históricas que pueden rodear al hecho musical. Ahora bien, él mismo reconoce que esta escritura tangencial se debe a su falta de “conocimientos técnicos musicales”. Este comentario, da cuenta de cómo el conocimiento experto sigue manteniendo una especie de legitimidad en decadencia.

Aunque la aproximación de Garay al ejercicio crítico parece bastante menos apocalíptica que la de la revista *Billboard*, la pregunta por el papel de la crítica sigue sin respuesta. Tanto las reseñas de Leila Cobo como las de Juan Carlos Garay se limitan a hacer circular una información que es útil para la industria, ya sea desde el punto de vista frío y calculador de las compañías, o desde la admiración entusiasta del fanático por su ídolo. La pregunta es: ¿qué otra cosa podría aportar un crítico del siglo XXI al público, a la sociedad, a los mismos músicos?

Este problema cobró toda su dimensión en el momento en que me enfrenté a la escritura de una reseña crítica del primer día de Rock al Parque. La apertura del festival

⁸ La pregunta sobre qué tipo de músicas abarca el término *música popular* ha sido motivo de discusión por varios años entre musicólogos y etnomusicólogos, especialmente en Latinoamérica que es una región caracterizada por los constantes cruces entre lo popular, lo tradicional y lo folclórico. Para efectos del presente artículo utilizaré el concepto música popular para referirme a géneros de música masiva, urbana y mediatizada. Dentro de estos se pueden encontrar desde el rock, el pop y la balada romántica hasta un sinnúmero de géneros tropicales.

tuvo lugar hacia la una y treinta de la tarde en la Media Torta. Las primeras bandas en tocar fueron Pala, un solista de Medellín y La Rueda de la Fortuna, una agrupación de *ska*. Dejándome llevar por mi formación musical disciplinaria me concentré en aspectos como la calidad de la interpretación, la claridad de los arreglos y las composiciones, la limpieza del sonido, etc. Durante la primera hora y media, el público permaneció en sus asientos, a la expectativa. Pero en un momento determinado las manos se levantaron y la gente empezó a repetir el coro de una canción de La Rueda: “No hay que tenerle miedo al indigente, hay que tenerle miedo al presidente”. A partir de ahí, no pude dejar de notar, con algo de sorpresa, que las únicas manifestaciones de efusividad se presentaron cuando las canciones hacían referencia a temas políticos o sociales.

Después de las dos primeras bandas siguió la rueda de prensa con los “artistas”. En ella se habló básicamente de la que parece ser la principal preocupación de los músicos populares contemporáneos: la grabación de discos. ¿Cuándo graban el próximo disco? ¿Cómo se ha vendido el último? ¿Cómo van a promocionar el siguiente? Mientras tanto, la gente en las graderías parecía seguir a la expectativa de lo que podría ocurrir más tarde. Las tres bandas siguientes fueron Morfonia, con un sonido más bien pesado, Distrito Especial, que llevaba nueve años sin tocar y la Mississippi Blues Band de Argentina. En un momento dado, mientras tocaba esta última, un grupo de gente empezó a correr. Detrás de ellos, un *cabeza rapada* perseguía a alguien lanzándole patadas al aire. En unos segundos, cuando se calmó todo, vi pasar frente a mí al que iba adelante con la cabeza llena de sangre. Unos minutos más tarde, mientras las bandas seguían tocando, en la entrada de la parte alta de las graderías se asomó un grupo de más o menos quince jóvenes con botas militares, pantalones ajustados, cabeza rapada y chaqueta. Por sus movimientos parecían estar buscando con la vista a alguna persona del público.

Ante esta situación me di cuenta de que había un elemento que no era cubierto por las reseñas periodísticas ni las ruedas de prensa. La pregunta que me daba vueltas en la cabeza era: ¿qué sentido tiene hablar de música y de músicos si no se tiene en cuenta su razón de ser en la sociedad? Si había alguna sensación claramente identificable en el ambiente era precisamente la de un tenaz resentimiento hacia cualquier idea de autoridad. Rechazo a la clase política, rechazo a la lógica del mercado y en algunos casos, rechazo a los otros en general. La tolerancia, que aparece en los plegables promocionales como un valor del festival, se podía vivenciar más como una tensión incómoda que como un logro social. En suma, el festival parecía la válvula de una olla a presión: una oportunidad para el desenfreno controlado, una posibilidad de desahogarse, una sofisticada técnica de disciplinamiento enmascarada de liberación. ¿Cómo era posible que un ejercicio de crítica musical no hiciera énfasis en esta situación y sus posibles relaciones con la música? ¿Cómo era posible no ver en el festival un pretexto para la aparición de diferencias controladas, una estrategia de pacificación?

En este contexto, un crítico moderno trataría de ser objetivo. Y en la mayoría de los casos ello implicaría enfocarse exclusivamente en el “hecho musical”, haciendo caso omiso de cualquier otra consideración. Al fin y al cabo esto es lo que se busca siempre que se habla de objetividad, que el crítico se comporte como un científico en su laboratorio. En otras palabras, la pretensión de objetividad de la crítica moderna exige una música autónoma y autosuficiente, separada de la realidad. Pero además exige que la música esté bajo control, que sea inteligible a partir de categorías de análisis predeterminadas y que, por esta vía, todo en ella pueda ser calificado.

Al recordar la sensación de ridículo que experimenté en Rock al Parque cuando me esforzaba por ser objetivo mientras mi instinto de conservación me ordenaba alejarme de allí, invariablemente me viene a la memoria una frase de Meaghan Morris: “una teoría banal asume que el sujeto es más poderoso que el objeto. Una teoría fatal sabe que el objeto siempre es *peor* que el sujeto” (155, traducción libre). Esto quiere decir que la objetividad en la crítica musical no puede dejar de ser una pretensión banal, pues implica asumir que el crítico *realmente* puede dar cuenta de *todo* lo que ocurre en la música con el fin de traducirlo a una calificación. Es decir, significa asumir que el crítico es más poderoso que la música. Lo que Morris diría, en cambio, es que la música *siempre* encontrará la forma de sobrepasar los marcos que se le pretendan imponer. Este hecho plantea un reto para la crítica pues obliga a reconocer que el sonido musical —más allá de ser un fenómeno físico mensurable— está atado a una compleja red de significaciones que crean sujetos y realidades sociales. Detrás de todo esto se encuentra un problema epistemológico central que involucra a cualquier tipo de trabajo intelectual. Pero además, posiblemente se oculte alguna clave para entender por qué la crítica musical sigue siendo importante a pesar de las transformaciones mencionadas anteriormente. A continuación, expondré algunas reflexiones sobre el significado del lenguaje y la crítica, que pueden ser útiles para abordar el problema de la valoración estética.

Diferencia, narrativa y acontecimiento

Una de las formas en que el postestructuralismo ha bombardeado la ciencia moderna es sancionando la imposibilidad de ser objetivo. Lo paradójico de todo esto es que tal giro se ha operado en gran parte desde la literatura y la lingüística. Así, dos campos del conocimiento que durante mucho tiempo se han considerado inferiores con respecto a las ciencias naturales, han asestado el golpe más duro posible a la modernidad al mostrarle sus contradicciones. Para efectos de este ensayo me interesa especialmente la forma en que Derrida aborda el concepto de *différance* a partir de la lingüística de Saussure. Según Manuel Asensi:

Repitiendo el fragmento del *Cours* en el que Saussure advierte que en el sistema sólo hay diferencias, Derrida reinscribe este último como fuente (no) originaria, productora de y anterior “a todo lo que se denomina signo (significado/significante, contenido/expresión)”. Que sólo hay diferencias significa, en Derrida, “la imposibilidad para un signo, para la unidad de un significado y un significante, de producirse en la plenitud de un presente y de una presencia absoluta (41).

En otras palabras, si para Saussure el lenguaje funciona a partir de diferencias, es decir es *diferencial*, para Derrida el asunto es mucho más complejo porque ese carácter implicaría que no puede haber una correspondencia absoluta entre un significante y un significado. Es decir, el lenguaje es siempre *diferido* hacia otra cosa, no pudiendo representar nunca más que a sí mismo. Esto quiere decir que no hay una realidad originaria que antecede al signo, sino que el lenguaje mismo, el doble juego de la diferencia, se convierte en la única fuente de significado.

Pero, ¿qué tiene que ver esto con la crítica musical? No estoy tratando de abordar la música como una estructura lingüística. Más bien creo que la *différance* puede ser útil para entender que, cuando se hace una reseña crítica, no es posible acceder a una realidad musical externa o representar con mayor o menor fidelidad lo que pasó en un concierto. Por el contrario, el ejercicio de escritura, publicación y lectura de un comentario crítico crea y disemina una realidad musical que no necesariamente corresponde con un hecho musical originario. En este sentido se puede decir que la crítica es performativa, pues crea la realidad a medida que la enuncia (Butler).

Sin embargo, la performatividad no se puede entender simplemente como un acto mágico que va materializando cosas nuevas en cada palabra. Ciertamente, aunque no hay nada más “originario” en el lenguaje que él mismo, el sistema sólo puede funcionar dentro de una estructura de repetición que le otorgue sentido. El uso reiterado de los mismos signos, en las mismas circunstancias, termina remitiendo a los mismos fenómenos. En otras palabras, el signo empieza a existir cuando se repite. Por esta razón, se podría decir que el lenguaje crea la realidad a través de una apariencia de linealidad causal. Nuestro entorno es percibido como una sucesión de realidades inteligibles gracias a que las representaciones que las engendran nos son familiares de alguna manera. Esta apariencia de orden es lo que constituye la normalidad y en ella se basa cualquier narrativa moderna. El fin es tratar de pacificar el conflicto inherente a la relación entre significante y significado.

Lo anterior implica que los juicios de valor estético emitidos por un crítico musical no pueden ser de ninguna manera vistos como comentarios inocentes, menos aún en los casos en que pretenden ser neutros, evitando llamarse a sí mismos críticos. Por el contrario, cada reseña crítica guarda en sí necesariamente una apuesta porque la representación puesta en marcha sea acogida por el campo. Cada comentario es un

intento por fijar el significado y convertirlo en algo natural. Por esta razón, es posible afirmar que el ejercicio crítico es profundamente político. En este sentido, considero preferible usar la carga violenta de la palabra crítica a tratar de silenciar el carácter conflictivo del oficio mediante el uso de eufemismos.

Ahora bien, desde la teoría estética de Adorno se diría que lo más importante en el arte, a lo que más atención debe prestar la crítica, es precisamente aquello que no se puede controlar: el estremecimiento del sujeto que logra vaciarse de sí mismo y sumergirse profundamente en la obra. Pero para Adorno esta situación requiere de una serie de condiciones previas; entre ellas, el sujeto debe distanciarse de la obra y el arte debe ser autónomo (su única función debe ser su falta de función). Esta clase de requisitos para el estremecimiento hacen que de alguna forma éste se integre al curso de la narrativa y, en este sentido, su valor sería el mismo de cualquier representación en la cadena de representaciones.

Personalmente creo que puede ser mucho más útil la idea de acontecimiento, entendido como un evento irrepetible. Según Asensi, un acontecimiento es unicidad empírica irremplazable e irreversible y por ello nunca se puede convertir en un signo (40). Esto habla ya de algo que al romper la estructura de repetición propia del signo, se sitúa por fuera de la representación. Sin embargo, es necesario complementar esta noción de acontecimiento con el aporte de Lyotard. Para este último,

En razón de que es absoluto, el presente que presenta es inasible: *todavía no es o ya no es presente*. Para captar la presentación misma y presentarla, siempre es demasiado temprano o demasiado tarde. Tal es la constitución específica y paradójica del acontecimiento. Que algo suceda, la ocurrencia, significa que el espíritu está desapropiado. La expresión sucede que... es la fórmula misma del dominio sobre sí mismo. El acontecimiento hace al sí mismo incapaz de tomar posesión y control de lo que es. Da testimonio de que el sí mismo es esencialmente pasible de una alteridad recurrente (66).

En otras palabras, el acontecimiento es lo que rompe la posibilidad de articular una narrativa. Es lo que desestructura al sujeto arrebatándole el control. Esta idea se puede asociar con la *différance*, que sólo emerge cuando por alguna razón se hace evidente que la identidad entre significante y significado es imposible. Pero en todo caso, tanto el acontecimiento como el juego de la *différance* son impredecibles, irrepetibles, inasibles. Difícilmente se dan como resultado obligado de un voluntario sumergimiento en la obra artística.

La pregunta, entonces, no es si el acontecimiento es o no importante para el crítico musical. Considero que el acontecimiento es el elemento constitutivo del arte.

Pero el arte no puede pretender crear acontecimientos. El arte podría ser más bien un espacio que lucha por permanecer abierto a la espera de que el acontecimiento emerja. Un pretexto para el juego de la diferencia, un desafío a las representaciones fijas del discurso y un esfuerzo por la diseminación de los significados.

En este sentido, me gustaría plantear la posibilidad de una crítica *fatal* en términos de Morris, es decir, una crítica que asuma la imposibilidad de abarcar totalmente su objeto, al entender que las prácticas musicales están ligadas a inmensos aparatos de significación. Esto conlleva que el crítico se asuma a sí mismo como un participante más en el juego de significados sobre lo musical, pero también que entienda la importancia política de su papel. La labor del crítico está entonces en denunciar las estrategias de fijación del significado —que se ponen en marcha a través de aparatos como la industria y los medios de comunicación— para contribuir a mantener abierta la posibilidad del acontecimiento. Así, se puede vislumbrar a la crítica, no como una emisión de juicios inapelables, sino como un ejercicio intelectual que tiene repercusiones profundas en la forma de entender, percibir, producir y consumir la música.

Desde este punto de vista no puede ser suficiente hablar de la obra o del autor. Tampoco es suficiente comentar un concierto o reseñar un disco. La escritura sobre música exige del crítico que se convierta en un analista cultural, que pueda referirse a fenómenos técnicos musicales, pero que principalmente se concentre en las condiciones sociales que constituyen el hecho musical. En este punto considero importante rescatar la fuerza de la palabra *crítica*. Esta, a pesar de su carga de violencia, o precisamente por ella, puede ayudar a dar cuenta de que las sonoridades, como cualquier fenómeno cultural, son conflictivas y nacen de la confrontación, y que esta tensión es condición de posibilidad de la construcción de lo cultural. En este sentido, es evidente que la crítica sigue siendo importante para dar cuenta de las contradicciones y representaciones que se movilizan en los discursos sobre lo musical.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Asensi, M. (1990). “Crítica límite / el límite de la crítica”. En: M. Asensi (ed.) *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco.
- Bell, D. (1977). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- Benjamin, W. (1982). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.

- Bourdieu, P. (1994). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Barcelona: Grijalbo.
- . (1999). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. Feminismo y subversión de la identidad*. México D. F.: Paidós.
- Dean, W. (1980). “Criticism”. En: G. Grove, (ed.) *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan.
- Debray, R. (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Eco, H. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Ewen, S. (1988). *Todas las imágenes del consumismo: La política del estilo en la cultura contemporánea*. México: Grijalbo.
- Feld, S. (1995). “From Schizophrenia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat”. En: G. Marcus (ed.) *The Traffic in Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Liotard, J. F. (1998). “El tiempo, hoy”. En: *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili.
- Morris, M. (1996). “Banality in cultural studies”. En: J. Storey (ed). *What is Cultural Studies?* London: Arnold.
- Quéau, P. (1995). *Lo virtual, virtudes y vértigos*. Barcelona: Paidós.
- Rameau, J. P. (1971). *Treatise on Harmony*. New York: Dover.
- Schenker, H. (1954). *Harmony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Weiss, P. (1984). *Music in the western world: a history in documents*. New York: Schirmer Books.