

INCIDENCIA DE LA GLOBALIZACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN CANON MUSICAL.

PROF. VERÓNICA P. PITTAU¹

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar las dificultades para establecer un canon musical en el presente siglo, problemas que surgen sobre todo a partir de realidades sociales y por lo tanto culturales que serán analizadas desde diferentes puntos de vista – filosófico, histórico, sociológico– en relación al fenómeno de la globalización.

INTRODUCCIÓN Y PROBLEMÁTICA

El solo hecho de pensar en constituir un canon musical para el siglo pasado o el presente exige emitir un juicio de valor que involucre a todos los actores del circuito comunicacional: autor, obra y receptor. Acto que, según Dahlhaus, (1997: 115) no es competencia de los historiadores o la historiografía pero sí de la estética quien, en ese acto, se centra en la calidad de la obra.

Ahora bien, los aportes al sistema de composición en el S. XX se han hecho desde el compositor aislado, desentendido del público, a veces por completo, por lo que se deduce que la música académica no es la más apta para representar el siglo o cultura a la que pertenece, pero sí la música popular. Ésta, de representatividad social innegable, invariablemente involucrada con fuerzas económicas y sociopolíticas; en cuyo sistema musical no se realizan aportes tan significativos como en la música llamada “académica”, es la portadora y “constructora” de la cultura musical del pueblo. Pero la diversidad contemporánea hace imposible generalizar y solo es viable analizar parcialidades en relación a un acotado punto de vista.

Si la cultura es lo que identifica una sociedad, su arte sonoro² tiene mucho que decir ya que es innegable su relación –por no decir invasión– con el espacio acústico del hombre

¹ Docente por concurso ordinario en la cátedra Texturas Estructuras y Sistemas e investigadora categorizada del Instituto Superior de Música (Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina), actualmente realiza la tesis para el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. El presente ensayo se presentó como trabajo final para el seminario de posgrado: *Teoría y método transnacional en el estudio de la música popular latinoamericana*, dictado por el Dr. Alejandro Madrid durante 2010 en el marco del Doctorado en Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la U.N.C.

posmoderno, lo que trae aparejado un nuevo cuestionamiento: el de si todas estas músicas pueden ser consideradas artísticas, o cambian de “status” de acuerdo a su utilización. ¿Cómo se llegó a incorporar a la categoría ‘música popular’³, melodías que siglos atrás eran objeto de culto *cuasi* religioso? ¿esto es consecuencia del desarrollo tecnológico o también contribuyeron a comienzos del Siglo XX el compositor Erik Satie con su *Músicas de amoblamiento*, vanguardias como el futurismo y el dadaísmo, o la estética *Gebrauchmusik*?⁴ El despojar al arte de su aspecto subjetivo construido teóricamente por la estética alemana ¿hasta donde ha dejado su impronta?

Cabe también, considerar el rol de los medios de difusión contemporáneos, el del mercado, la industria del disco e Internet; los elementos de contradicción que acarrea la globalización y su incidencia en la cultura musical de nuestros días como, por ejemplo: la digitalización, la caducidad y debilidad de los soportes de información, el vértigo del progreso y el fenómeno de la copia, la reproducción o reedición, entre tantos otros.

Por último se atiende la siguiente hipótesis: el canon musical del S. XXI, ¿debería estar conformado por las músicas que se componen actualmente o justamente la particularidad de este siglo (y de la segunda mitad del pasado) es que todas las músicas de todos los tiempos son hoy tan accesibles –y algunas hasta más populares– como las más recientemente compuestas?

SOBRE LAS DIFICULTADES PARA ESTABLECER UN CANON⁵

En música, el sustantivo canon se define como un procedimiento compositivo o ‘regla’ para combinar líneas vocales o instrumentales mediante un proceso imitativo estricto, susceptible de ser repetido *ad infinitum* por lo tanto, al tratarse éste de un trabajo cuyo objeto de estudio es la música, es mi deber precisar que el sentido que se utilizará aquí para la palabra ‘canon’ no es el que concierne a esta disciplina, sino el que se define como: “catálogo o lista”⁶ de obras, personas o compositores que resulta a partir de un ordenamiento reglado.

No en tanto disciplina sino en tanto fenómeno social. E-mail: vpp@arnet.com.ar . Santa Fe, setiembre de 2012

³ Si la entendemos desde el punto de vista anglosajón, relacionado a la cultura masiva.

⁴ Música funcional para aficionados o música para la vida cotidiana.

⁵ Canon: latinización del griego *kanon*: regla o precepto.

⁶ Diccionario de la Lengua Española a través del sitio web: www.rae.es, consultado en febrero de 2011

La problemática que se tratará a continuación surge justamente de la acción de `reglar` ese ordenamiento.

Para iniciar este tema partiremos de la siguiente afirmación de C. Dahlhaus:⁷

Por interesante que sea el tema, aún no se cuenta con una exposición de las formas y bases de la constitución primaria de un canon en la historia de la música. (1997: 122)

Si bien esta afirmación refiere específicamente a la historia de la música, nos ayuda a liberar el camino para atrevernos a considerar algunos criterios para establecer un canon, ellos son:

Factores de orden cualitativo:

- La correspondencia de la obra con el `concepto de obra de arte` de la época.
- Obras que aportan `novedades` al lenguaje musical o a un determinado estilo.
- La `calidad` de la obra en sí misma, es decir en cuanto a su construcción interna.
- Aportes al género y estilo.

Factores de índole cuantitativo:

- Edición y ventas.
- Premios y distinciones.
- Interés social y de los medios de comunicación/difusión.
- Apoyo de las Instituciones, etc.

Partiendo de la base de que el aspecto cuantitativo es en buena parte manipulable (ya que actúan canales propios del mercado: el prestigio del grupo o autor, el apoyo en la recepción y difusión de las instituciones, nivel de ventas, premios obtenidos, etc.) nos surge una inmediata resistencia a intentar siquiera tomarnos este trabajo en relación a la música popular masiva, aunque no podemos ignorar que en torno a ello gira la identidad musical de un pueblo y su cultura resultante. Si nuestro objetivo, con el acto de canonizar, fuera hipotéticamente el de reflejar la adhesión popular a las músicas de este siglo, debemos ser conscientes de las características de ese pueblo, poco o nada preparado académicamente –sobre todo en Latinoamérica– para realizar un juicio de valor sobre una pieza musical, un sujeto cada vez más apartado del conocimiento del lenguaje musical y por lo tanto incapaz de distinguir calidades o novedades; por lo tanto éstas categorías –la calidad y la novedad– quedarían automáticamente descartadas.

⁷ Hasta el momento desconozco si existe otro autor que haya hecho alusión al tema en lo que concierne a la música, es por ello que no he podido confrontar su opinión.

Esta situación resulta en un campo de acción fértil para el mercado, quien “canoniza” – dinero de por medio– sin ningún prurito ni rigor en el análisis estadístico.

Esta realidad repercute en una acentuación de los aspectos cuantitativos antes mencionados, en detrimento de los factores de orden cualitativos.

Si nos remitimos al aspecto cualitativo, una premisa razonable para establecer un canon para el S. XIX por ejemplo, sería el unificado y emblemático concepto de obra de arte de la época. Ahora bien, el siglo XX, y con más razón el XXI presentan estéticas tan disímiles, que se nos plantean serios problemas a la hora de delimitar objetivos y estrategias con las que se abordaría una trabajo de éste tipo. Gran parte de las vanguardias tienen en común el desplazamiento del peso para la medición estética de lo subjetivo a lo objetivo, es decir que: si en el S. XIX la estética de una obra hacía énfasis en la capacidad de subsumir al individuo a ella misma, transportarlo a su mundo íntimo etc.; el siglo XX desplaza esta unión mística `de dos en uno´ por la comunitaria (desde la composición y desde la recepción), crea ámbitos para ello y sale de los espacios habituales; se centra en el `material´ y no en el `sistema´ de la música, incorpora el espacio exterior, libera la escritura y parodia su pasado.

Los aspectos cualitativos de una obra nos ubican de lleno en la disciplina estética, para la que calificar una pieza musical incluye una multiplicidad de factores que, al final, la habilita a fundamentar un canon. Este ordenamiento no será el mismo con el cual se maneja el historiador: un canon impuesto por la tradición, que viene dado, que él no elige sino `del cual elige´. Al respecto Dahlhaus señala:

El canon por el cual se decide, desde le punto de vista estético, la selección subjetiva, casi no modifica el canon que siempre ha constituido el fundamento de su decisión y elección. Y sólo el canon primario, el preexistente, y no el secundario, subjetivo, representa una premisa de la historiografía de la música. (1997: 115)

Si, por ejemplo, nuestra valoración estética se centrara en el campo de la música académica, nos encontraremos con diversas y simultáneas propuestas del campo intelectual que compiten por la “novedad”, criterio que se constituye en categoría inseparable sin lugar a duda, de la música académica de tiempos modernos y posmodernos, lo que trae aparejado un nuevo problema: la necesidad de creación de una teoría analítica específica para `cada obra en particular´, así se traten de obras de un mismo compositor.

Cabe mencionar también la presencia de cánones musicales cuya conformación responde a distintas funciones: didácticas, terapéuticas, `somniaferas´, para aumentar el rendimiento

laboral, para viajar, para provocar determinados estados emocionales, para distintas etapas evolutivas del hombre, etc. Son claros ejemplos las “colecciones” de música popular o de música clásica que sacan periódicos o revistas. Quizás el más significativo provecho de la ‘funcionalidad de la música’ lo encontró la *Musak Corporation*, una empresa estadounidense que, a partir de 1934 se dedicó a vender música para aumentar el rendimiento de los trabajadores de fábricas o empresas. Este tipo de procedimientos tuvo una expansión muy rápida, como lo demuestra el hecho de que, para 1939, cuarenta y tres de las cincuenta compañías más grandes de Estados Unidos contaban ya con los servicios de Muzak (Martí, 2002: 2). Así, la siguieron otras empresas en distintos puntos del mundo, dedicadas a vender estos paquetes musicales –vulgarmente reconocidos como ‘música enlatada’– con los más increíbles fines. Nos preguntamos –sin intentar una respuesta– ¿Estas músicas, ya sean clásicas o populares, así manufacturadas ¿pueden ser consideradas piezas de arte?

Con lo expuesto hasta aquí solo se pretende visualizar, de forma muy general, la vastedad del panorama. Esta escena requeriría de la conformación y el reconocimiento de varios cánones paralelos en la línea del tiempo, que por momentos confluirían y en otros rivalizarían, describiendo, quizás más acertadamente, la riqueza de nuestra contemporaneidad.

LA MÚSICA DE TODOS LOS TIEMPOS, HOY

Son habituales y muy conocidos, en la historia de la música, los casos de refuncionalización de obras musicales. Tal es el caso de la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, destinada a celebraciones de culto Luterano que, un siglo después de su muerte, fue presentada en forma de concierto por Mendelsshon y de allí en más fue programa permanente de los mejores coros y orquestas de todos los países, otorgándole con ello ‘autonomía estética’. Por otra parte, la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina, pasó de la función al servicio de la celebración litúrgica a una didáctica, constituyéndose, con el paso del tiempo en el clásico del Renacimiento o, mejor aún, en un prototipo de la composición contrapuntística modal para voces dentro del culto católico que llevó al compositor a ser declarado, nada más ni nada menos, como ‘Príncipe de la Música’ y el el S. XIX ‘emblema de la pureza del arte’, con todo el valor que el romanticismo alemán vuelca sobre este concepto.⁸

⁸ Así lo describe E.T.A. Hoffmann en su ensayo *Alte und neue Kirchenmusik* (Música religiosa antigua y moderna) publicado en 1814. (Di Benedetto, 1982: 11)

Son incontables los ejemplos musicales de siglos anteriores que sufren esta descontextualización al caducar su real momento histórico, o su “aura” en palabras de Walter Benjamin (1989).

Allí también está la secuencia para la misa de difuntos *Dies Irae* que aún hoy sigue haciendo alusión a la muerte desde el siglo XIII. De una simple secuencia monódica pasó a integrar misas sinfónico-corales, sinfonías programáticas, virtuosísticas piezas para piano, y ciclos de lieder. Versiones de este himno se encuentran además en grupos como Devil Doll –rock ‘gótico’ progresivo–, Evanescence –rock alternativo–, Dark Moor –power metal, neoclásico– propuestas jóvenes vinculadas con la muerte, sufriendo –la secuencia *Dies Irae*– las transformaciones más increíbles que se puedan imaginar.

La segunda mitad del S. XX y con más razón el XXI, llevan este acto de descontextualización musical, a una reflexión en sentido inverso y hasta límites antes inconcebibles: la transformación de un objeto cotidiano en artístico solo con ser observado como tal ubicándolo “en contexto de arte”, lejos de su función cotidiana, a lo que Duchamp denomina *objet trouvé*, como lo son: *rueda de bicicleta*, *escurrebotella* y *fuelle* (Duchamp 1913, 1914 y 1959 respectivamente), o *Comprensión de un coche*, Ricard (César, 1962) entre tantas otras. En éste sentido también la música se arroja méritos llevando el silencio a la sala de concierto (4’33’’ de J. Cage), los ruidos (cualquiera de los conciertos futuristas o dadaístas) o los paisajes sonoros⁹ del canadiense Murray Schafer, por citar unas pocas acciones en éste sentido.

Por otra parte la música viene incluida como una cualidad más de innumerables objetos y juguetes electrónicos. Algunos para los más pequeños, poseen ladridos y maullidos junto un preludio de Bach o a variaciones de Mozart por ejemplo, eso mismo sucede con los teléfonos celulares que traen como opciones de timbre la *tocata y fuga en re m* o el *preludio N°1* (Libro 1) del *Clave bien Temperado* de Bach, la *Bagatella en la menor WoO 59 Para Elisa*, o el segundo movimiento de la *Sonata op. 27, Claro de Luna*, o el 1° movimiento de la 5° *sinfonía* o el coral de la 9° de Beethoven, el III movimiento de la *Sonata para piano K331: Alla turca* de Mozart, y esta es una enumeración a *grosso modo* de los temas que incluyen estas mini computadoras desde el momento de su compra como *ring tones* ¡vaya canon!

Es clara la diferencia en el acto de refuncionalización de una pieza musical en el pasado y en la actualidad. Antes, si la obra se mantenía vigente fuera de su tiempo, se constituía en

⁹ Para ampliar información al respecto se puede leer sobre el proyecto “paisajes sonoros del mundo” en la siguiente dirección: [World Soundscape Project](#).

clásico, lo que añadía un valor adicional sobre sí misma incorporándose al “museo imaginario”¹⁰ que constituye el canon de la tradición. Ahora, esos mismos clásicos, sufren como consecuencia la indiferencia hacia su ser artístico cuando “su sonar” pulula por diversos medios.

Este proceso de selección natural que transforma una pieza musical antes “de arte”, en mero objeto sonoro –alarmas por ejemplo– es un proceso frecuente incluido dentro del `entorno acústico´ del hombre posmoderno. Pero este fenómeno no solo sucede en el campo de la música, también en las artes visuales con las manifestaciones *Kitsch* (Eco, 2007: 394-407) y *Camp* (Eco, 2007: 408-419) que transforman, a su modo, “lo serio en frívolo”. Al respecto, el sociólogo Dwight Macdonald en su libro *Masscult and Midcult*, reprocha el acto de trivialización del verdadero arte con fines comerciales, que caracteriza la *midcult*. (eco, 2007:400)

Quizás ésta –la trivialización del arte– sea una de las razones por la que las expresiones artísticas contemporáneas vuelven su mirada a aquellos elementos que pasaron desapercibidos durante siglos: calles, rincones, basurales, el ruido y todo tipo de material descartable orgánico e inorgánico, presenciando de esta forma la disolución de la oposición feo/bello y arte/utensilio.¹¹ Como ejemplo basta citar, entre tantas otras, la filosofía ciborg o ciberpunk en la que elegir lo horrendo parece ser una opción de manifestación de rebeldía contra estéticas que cultivan las proporciones, el buen gusto y los clásicos, que –medios de comunicación mediante– pasan a ser lo `ordinario´ y lo no `extraordinario´ de los tiempos que corren.

A esto contribuye la música ambiental que se filtra en cualquier sector –comercial y no tanto– de las sociedades contemporáneas a la manera de un *basso ostinato*, despojando a las músicas de su `ser artístico´ y agrupándolas en categorías tan vulgares como generales, a saber: juveniles, relajantes, infantiles, instrumentales, que invitan con su función `de fondo´ –hecho comprobado estadísticamente– a comprar, a esperar más tiempo en un intercomunicador sin enojarse, a entrar o a quedarse en un establecimiento comercial, etc.

Por otra parte, hallamos músicas que forma parte de la identidad de un pueblo desde siglos en colecciones de canciones de cuna, infantiles, africanas, latinoamericanas como las que arma la empresa *Putumayo World Music*, como un ejemplo entre innumerables. Otro

¹⁰ En términos de Dahlhaus.

¹¹ Al respecto se expide Martín Heidegger en su texto *El origen de la obra de arte*, aunque sin intenciones de llegar a conclusiones firmes.

fenómeno de la globalización –no me ocuparé de buscar ni describir las causas– es la dilución de las fronteras de antiguos conceptos como los de “arte” o, “nacionalismo”, al punto que en ésta última categoría podríamos incluir al folklore recreado, el imaginario (*americanismos*, Kuss, 1998 y Fojas, 2005) el nacionalismo abstracto y hasta subjetivo, como lo comenta Malena Kuss en su artículo “Nacionalismos, Identificación y Latinoamérica”; o el de “música popular” que es asociada a la cultura musical masiva, así como a la música urbana, la regional y folklórica (Cfr.: Ochoa Gautier, S.F.: 3-4) y en este trascender las fronteras conceptuales y nacionales hallamos una de las razones para que a lo nacional se le anteponga la preposición “trans”.

Esta preposición se lleva todos los laureles en las producciones posmodernas, la era cibernética o posmedia como prefieren llamarla algunos teóricos. Desde su raíz latina tiene varias aplicaciones: más allá de//al otro lado de//por encima de//etc. (AAVV, 1972: 517) Así es como Gerard Genette crea su teoría de lo transtextual en 1962 refiriéndose a ello como la “trascendencia textual del texto” o “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989: 9-10). Las propuestas transartísticas o transdisciplinarias, el transnacionalismo o la transtextualidad –que engloba la intertextualidad y la hipertextualidad–, se actualizan hoy al límite de lo posible.

Lo transnacional aplicado a la música compuesta actualmente, admite la **ausencia de límites** geográficos de la obra, su género y estilo; admite su cultura cosmopolita y globalizada; las conexiones con otros momentos históricos, es decir la trascendencia de su aquí y ahora, y quizás lo más importante es que no desmerece la creación musical a partir de otras músicas de diferentes tiempos y contextos. El mismo Adorno en su *Teoría Estética* admite que “las obras auténticas son críticas de las pasadas” (2004: 476)¹²

LA MATERIALIZACIÓN DE LA MÚSICA Y SUS CONSECUENCIAS

Cabe preguntarse si este fenómeno de refuncionalización o “la pérdida del aura del arte” como lo denomina Walter Benjamin es consecuencia solo de la tecnología. Este acto de despojarla de su capacidad para sensibilizar, para imitar, transmitir o expresar ¿acaso no fue intencional?.

¹² Habría que preguntarse si recursos como el loops o el sampleo son admitidas por Adorno como “críticas” de una obra a otra.

El siglo XX propició, en todas sus manifestaciones artísticas, un brusco acto de abajamiento del arte del idealismo en que se hallaba sumergido durante el romanticismo, acto respaldado por sus mismos hacedores y reforzado por eminentes teóricos del S. XX.

En lo que refiere a la música, esta actitud provocó uno de los más severos distanciamientos entre el público y los compositores y, en consecuencia, una natural inclinación de los primeros hacia las músicas del pasado en donde reconocían 'el componente artístico'. Se desencadenaron verdaderos escándalos al momento de estrenar la "Nueva Música", que obligaron a fundar círculos cerrados para el estreno de estas obras, como en el caso de la "Asociación para estrenos musicales privados" (Cfr. Danuser, 1997) creada en Viena y Praga en favor de la Segunda Escuela de Viena (Schoenberg, Berg y Weber). Otros buscaban el escándalo intencionalmente, tal es el caso de la vanguardia futurista y dadá; sumado a quienes fortalecían ideológicamente una música funcional en segundo plano, es el caso de Satie¹³ y todos aquellos artistas que lo idealizaron (*escuela de Arcueil, Le Six, Duchamp, Picabia, Cocteau etc.*). En el período de entre guerras los alemanes cultivaron la 'Nueva Objetividad' buscando la cohesión en la música (que se había perdido al descartar el sistema tonal de composición musical) a través de series de alturas, efectos tímbricos, la explotación del ritmo y el metro. Simultáneamente, con el movimiento *Gebrauchmusik* promovido por Hindemith, Curt Weill y Carl Orff entre otros, se intentó un acercamiento a la sociedad que, como receptora de estas propuestas, se había perdido y prendido muy sólidamente a otras músicas mucho más cercanas (nacionales y folclóricas: bailables y cantables populares), desentendiéndose casi totalmente del quehacer de la nueva música. Muchos compositores intentaron a su vez, retomar la seguridad de las estructuras, rescatando con el 'neoclasicismo' las grandes formas del pasado: sonatas, conciertos, fantasías y fugas... aunque a este punto la brecha era ya insalvable.

Para la década del '50 la sociedad estaba muy lejos de lo que la tecnología podía aportar a la música 'culta', reforzado por un natural instinto de conservación posterior a la segunda guerra mundial; aunque sí alerta a lo que la 'amplificación del sonido' aportó al sector de la música popular: timbres de voces más naturales, graves y menos estridentes, sonidos más puros y nítidos para cantarle, eso sí, a los temas de siempre.

¹³ Quien en relación a sus *músicas de amoblamiento* escribía: "Le rogamos no darle ninguna importancia y actuar durante el intervalo como si la música no existiera (...) La música de amoblamiento crea una vibración; no tiene otro objetivo; cumple el mismo papel de la luz y el calor: comodidad en todas sus formas" (Rowel, 1987: 228).

La música académica definitivamente iba en otro rumbo: la música teórica, para ser descifrada, descripta o analizada tuvo su lugar en el serialismo integral,¹⁴ en el sonido visual, y en aquellas estéticas que invitan a ampliar o repensar con distintas propuestas conceptos relacionados al arte. Su material, lugar físico, circunstancia y objeto (Cage, Fluxus, etc.) Un siglo completo que permitió, por su puesto, hallar nuevas estrategias para `experimentar´ con sonidos/ruidos/silencios, pero evidentemente no para representar la cultura de un pueblo. Quizás este nunca ha constituido su objetivo, quizás siempre prefiera mantenerse `al margen´, ¿lo justificará el honor a su reconocimiento estético?.

PROGRESO Y MEMORIA

Nos pasa a todos permanentemente, que tenemos la sensación de estar a una distancia muy grande de los avances tecnológicos, y esa impresión se traduce en un sentimiento de insatisfacción que nos lleva a procurar acceder a lo que creemos, necesitar. El progreso es vertiginoso por infinitas razones, una de ellas es la necesidad de almacenar de todo, ente ello músicas de todos los tiempos y géneros, y dado que para ello cada vez es menos el espacio, almacenamos en memorias artificiales. Memorias que por lo general están cargadísimas de datos que hemos guardado alguna vez, quien sabe por qué necesidad, el hecho es que ya no lo recordamos, ni sabemos de su existencia. Nuestras computadoras se asemejan al galpón del abuelo, en donde todo se pierde y de todo se puede encontrar. Ahora necesitamos un software para “ordenar al ordenador”.¹⁵

Surge de este modo una multiplicidad de formatos para almacenar información, con la más alta calidad, máxima compresión y en un espacio físico prácticamente invisible, y si guardamos información en memorias que cede, alquila o vende internet, ese soporte es directamente invisible.

Esto contrasta con la bajísima calidad y fragilidad de los materiales que soportan esa información. La siguiente transcripción de una noticia reciente, ayudará a graficar lo enunciado hasta el momento:

“El Gobierno británico pierde los datos personales de miles de delincuentes

Son varias las ocasiones en las que se ha repetido este tipo de casos

¹⁴ Adorno se dirige en contra de “los innumerables compositores que escriben una música explicada con diagramas.(...) El que se convierte en músico es porque se le ha escabullido al maestro de matemáticas; sería horrible si al final éste le atrapase otra vez”

¹⁵ Palabras de Marta Zátonyi en ocasión del curso de posgrado “El arte como documento, el documento como arte” Santa Fe, Argentina, 8 de setiembre de 2008

LAIA JARDÍ - Londres - 22/08/2008 10:16

El Gobierno laborista protagonizó ayer otra humillación pública tras admitir que, de nuevo, ha perdido los datos de miles de sus ciudadanos.

El Ejecutivo de Gordon Brown ha extraviado una memoria USB con la información confidencial de los 84.000 presos de Inglaterra y Gales, más los 10.000 delincuentes reincidentes y 33.000 condenados durante el último año. (...)

La preocupación se adueñó ayer de la clase política británica y de la Policía: semejante botín en malas manos podría poner en riesgo a los confidentes de la policía o provocar demandas para pedir compensaciones al Gobierno. La ministra del Interior, Jacqui Smith, dijo que PA Consulting rompió las normas del contrato porque descargó la delicada información. (...)

El nuevo extravío supone un revés a sus esfuerzos de reformar el departamento, descrito por su predecesor John Reid como "poco adecuado a sus propósitos".

Lo más embarazoso de la pérdida es que tuvo lugar en las oficinas centrales de su Ministerio. Precisamente, el de Interior era uno de los departamentos que habían recibido órdenes de aumentar las medidas de seguridad, después de la sonada pérdida el pasado noviembre de dos discos con los datos bancarios de veinticinco millones de personas.”¹⁶

Esta situación –que deberíamos comprender ya que nos ha pasado a todos, seguramente más de una vez– describe un suceso común que genera a diario, la pérdida de documentos valiosos y la consiguiente y hasta maniática conducta de guardar nuestra información una y otra vez en discos duros, pendrivers, CDs, o en la web, actitud que de alguna manera garantiza la presencia de una copia en algún lugar –el problema pasa a ser luego el encontrarla o tener vigente el software o aparato que nos permita recuperarla.

Durante el siglo XX, se ha guardado música en más de diez formatos diferentes, pero la multiplicidad de soportes y la fragilidad de los mismos es solo la punta de un gran iceberg respecto a las razones que nos obligan a reproducir y copiar innumerables veces un mismo material. Esta actitud es solo el reflejo de un movimiento similar a nivel masivo, el de la industria audiovisual. Millones de copias de un mismo material que se re-edita continuamente en todos los formatos. Si no lo hacen las empresas, lo realizan particulares que lo venden por diversos canales, sobre todo por internet.

¹⁶ Extraído de: <http://www.publico.es/144767>, consultado en febrero de 2011

Esta, sin embargo, no es la razón más fuerte de la invasión `musical´ –no solo sonora– del medio ambiente, pero sí la causa de la dispersión de la atención sobre la música y de la convocatoria de las salas de Cine y Conciertos que hoy en día, si no cambiaron de función, añaden otras para solventar el altísimo costo que ya no se sostiene con la asistencia a las funciones.

Al día de hoy, la tecnología permite relacionarse, adquirir conocimientos, y apreciar el arte sin estar de cuerpo presente y propone, por consiguiente, otros modos de presencia, esto es de escucha, de atención, de aprendizaje y diversión, pero todos ellos coinciden en prestarse aptos para ser interrumpidos a voluntad. Estas nuevas modalidades de atención añaden una ruptura más al ritual tradicional de recepción de arte, un ritual en el que asentaba gran parte del ser artístico de una obra.

CONCLUSIÓN

Precisamente los avances tecnológicos –electrónicos de nuestra era– son los que permiten que hoy todas las músicas de todos los tiempos estén tan presentes como las más recientemente compuestas y esto es análogo a la cita continua de materiales, que guarda relación con el proceso imitativo que es inmanente a la técnica de construcción de un canon musical.

La particularidad de este canon `temporal´ es que se encuentra permanentemente agregando elementos –no sustituyéndolos–, por lo que se acentúa su dimensión espacial. A ello contribuye también la investigación que no solo integra a esta polifonía los materiales más pregnantes, susceptibles de ser “imitados”, sino también aquellos que por una u otra razón la sociedad ha descartado o ignorado, lo *outsider*, lo que está al margen. La dimensión espacial de este canon está representada por una serie de estratos constituidos por aquellas músicas que conforman las distintas capas culturales que conviven de forma paralela; algunas de ellas en una simbiosis continua y otras, –siendo extremista– antagónicas.

Mas allá de las transformaciones que haya sufrido en última instancia el objeto primario, siempre estará allí, –llámenle línea, tema, fux, motivo– como elemento básico al que se asocien posteriores cambios o transformaciones. Una analogía la encontramos en la técnica de Picasso para quien una figura fundamenta la otra, y el intencional encubrimiento de esta, a una nueva. También hallamos innumerables ejemplos en la histórica `refuncionalización´ de obras de arquitectura. Lo cierto es que se trata de un continuo proceso de subordinación,

no de destrucción –aunque la sensación pasajera frente a determinadas propuestas artísticas sea esta última.

Solo entendiendo esta modalidad “textural” inherente al canon musical, llegaremos a entender los movimientos sociales de las últimas décadas, concibiéndolos como un rizomático y polifónico proceso de integración y subordinación, aunque nuestra percepción solo capte la desintegración total.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Th. *Teoría Estética*. Madrid, Akal. 2004

AAVV. *Diccionario ilustrado latino-español, español-latino*. Barcelona, Bibliograf. (1972)

Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*. Bs. As., Taurus, 1989 [1972]. Tr: De Jesús Aguirre.

Dahlhaus, C. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona, Gedisa. 1997

Danuser, H. “Anti-arte o arte del escándalo”, *Revista el Instituto Superior de Música* Nro. XI. Santa Fe, Ediciones UNL. 1997

Di Benedetto, R. *El siglo. XIX*. I Parte, Colección Historia de la Música, Vol. VIII. Madrid, Turner Música. 1982

Eco, U. *Historia de la Fealdad*. Barcelona, Lumen. 2007

Fischerman, D. *La música del S. XX*. Bs. As., Piados. 2004

Fojas, C. “Cosmopolitanism in the Americas. Becoming Wordly, Becoming Modern”. *Cosmopolitalis in the Americas*. Purdue University Press. 2005

Genette, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus. 1989

Giddens, A. “Globalisation” *Runaway World. How globalisation is reshaping our lives*. New York, Routledge. 2003

Kuss, M. “Nacionalismo, Identificación y Latinoamérica” *Cuadernos de Música Iberoamericana*. vol. 6, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales- Fundación Autor/SGAE. 1998

Madrid, A. “Música y nacionalismos en Latinoamérica”, *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid, Akal. 2010

Martí, J. “Músicas Invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión”, *Revista Transcultural de Música* N° 6, 2002

Ochoa Gautier, A. M. “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia”, *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular*.

Richard, N. Globalización Académica, estudios culturales y crítica latinoamericana”, *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Bs. As. CLACSO, 2001

Rowell, L. *Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona, Gedisa. 1987