

Cánones musicales y musicológicos bajo la lupa

**Mesa redonda realizada durante la XVI Conferencia de la
Asociación Argentina de Musicología, 12-15 de agosto de
2004, Facultad de Artes y Diseño de la Universidad
Nacional de Cuyo, Mendoza.**

**Omar Corrado, coordinador
Luis Merino, expositor
Gerard Béhague, expositor
Carolina Robertson, expositora**

La organización y diseño de esta mesa estuvo a cargo de la Licenciada Irma Ruiz, quien por razones de salud no pudo estar en la Conferencia. Por ello, a pedido de las autoridades de la AAM, nos hicimos cargo de la coordinación *in situ*, respetando desde luego lo previamente acordado entre los participantes y la organizadora, así como de la edición del texto que sigue.

Para la edición se utilizó la transcripción de las grabaciones. Luis Merino Montero y Gerard Béhague revisaron los tramos correspondientes a sus ponencias. Esa revisión fue respetada; sólo se suprimieron breves secciones circunstanciales, alejadas del tema central. La edición del debate se basó asimismo en la desgrabación de las intervenciones, en las cuales se ajustó la sintaxis donde las marcas de oralidad dificultaban excesivamente la lectura, se completaron, cuando fue posible, los pasajes inaudibles y se sintetizaron los momentos estancos de la discusión. A los fines documentales estrictos, la grabación de la mesa obra en poder de la AAM.

Irma Ruiz propuso a los musicólogos convocados la reflexión en torno de las siguientes preguntas:

1. Dentro de sus experiencias de investigación o académicas, ¿qué caso relativo al canon podría plantear que considere de utilidad para el tratamiento del tema en este contexto?
2. ¿Podría señalar alguno/s de los problemas metodológicos implicados en la constitución / perpetuación de un canon musical y/o musicológico?

Omar Corrado

Omar Corrado

Vamos a escuchar en primer término las respuestas del Luis Merino Montero, Doctor en Musicología por la Universidad de California, Los Ángeles, académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Director de la Revista Musical Chilena. Es ex Vicerrector Académico y Estudiantil de la Universidad de Chile, ex Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Director del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile, Presidente de la Sociedad Chilena de Musicología, y autor de innumerables artículos y trabajos referidos a la historia de la música latinoamericana y chilena.

Luis Merino Montero

Muchas gracias Omar. Quisiera tomar algunos minutos para decirles cuán bien me siento hoy día aquí, entre todos estos grandes, buenos amigos. Haciendo memoria con Gerard Béhague, hace diez años que no veníamos a Mendoza, y, en el caso personal mío, hace diez años que no vengo por razones de otros trabajos, mencionados por Omar, a las reuniones de la AAM. Quiero decirles cuánto los he echado de menos. Para partir quisiera trazar un recuerdo muy emocionado de Gerardo Huseby. Conocí a Gerardo en una reunión de la Sociedad Norteamericana de Musicología en Nueva York, cuando él se encontraba estudiando su doctorado en la Universidad de Standford. Nos reencontramos posteriormente en la AAM, y a partir de entonces, se generaron una serie de proyectos, con Gerardo y con el resto de la AAM, que creo que fueron trascendentales. Uno de aquellos fue la reflexión, impulsada por Irma Ruiz, que se hizo en Buenos Aires sobre las relaciones entre la etnomusicología y la musicología histórica, con trabajos de base tan importantes que presentaron en su momento Irma Ruiz y Leonardo Waisman. Recuerdo también el trabajo que se hizo con Gerardo en torno al Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, realizado en Madrid el año '92, donde se continuó con esta reflexión, pero con otras personas y a nivel más general, en el marco de la conmemoración de los 500 años del descubrimiento de América. Además quiero agradecer, en nombre de la *Revista Musical Chilena*, todo el trabajo que Gerardo hizo por

la *Bibliografía Musical y Musicológica Latinoamericana*, un trabajo importantísimo que en algún momento deberíamos retomar, porque permitió tener una visión de conjunto de qué se estaba haciendo entonces en América Latina por la musicología. En Madrid le informamos sobre el proyecto de Barry Brook, Editor general del *RILM*, quien destacó el surgimiento de bibliografías sobre áreas específicas a raíz del proyecto *RILM* y nos ofreció toda su ayuda. También agradezco infinitamente a Irma la invitación a esta mesa redonda, la que en cierta medida fue también un remezón al obligarnos a pensar sobre un tema, como lo fue también hace más de quince años, el pensar sobre las relaciones de la musicología histórica y de la etnomusicología. Con ella hemos trabajado en muchos proyectos conjuntos como lo fue en su momento el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, que se echó a andar el año '89 en Caracas. Junto a Irma y muchos otros colegas de la AAM, de América Latina y de España, proyectamos este trabajo del Diccionario en las Jornadas Hispanoamericanas de Musicología, en los años '89, '90 y '93. En mi calidad de Presidente de la Sociedad Chilena de Musicología hemos dejado acá un folleto con información sobre el encuentro que realizaremos en enero de 2005 en La Serena, Chile. Pretendemos continuar un proyecto que inició Juan Pablo González, como Presidente de la Sociedad, cual es tener eventos musicológicos similares a los de la AAM en Chile, los cuales obviamente impliquen amplia e irrestrictamente a nuestros pares de acá, de Argentina. En el futuro esperamos retomar la idea central que tuvo en su momento Juan Pablo, la de poder hacer una organización conjunta de un congreso musicológico chileno-argentino ¿Esto va? ¿Qué te parece?

Voy al punto. El tema que nos planteó Irma desencadenó un cúmulo de reflexiones. Por lo tanto, me disculpo de antemano ante ustedes si mi respuesta va a exceder el marco de las dos preguntas, sin exceder el tiempo por supuesto, pero posiblemente excediendo el marco de la pregunta. Lo primero que tengo que decir es desde qué punto de vista voy a hablar. Mi labor musicológica está fundamentada en la a veces tan vilipendiada, fácticamente instaurada según el modelo adleriano, historia de la música, en el caso personal mío referida al repertorio chileno y latinoamericano. ¿Por qué razón cuando Omar me pidió que hablara de mi *currículum* señalé mis cargos administrativos? Estos me han permitido una perspectiva de la disciplina que es cómo se la enfrenta cuando se tiene que dialogar con otras disciplinas. Y este diálogo tiene que hacerse en dos partes: en lo interdisciplinario y en lo interprofesional. Quisiera aquí traer a colación una reflexión de un Premio Nobel de Economía, Robert Solow, presentada en una charla que dio en la Universidad de Chile. Él es un destacadísimo econo-

mista y afirmó: “cuando yo hablo de mi carrera como economista tengo que decir que la he desarrollado entre los ingenieros, no entre los economistas. Si hubiera sido hecha entre los economistas mi carrera habría sido muy distinta a la que yo personalmente hice”. Un aspecto que está obsesionándome ahora es justamente la capacidad dialógica que pueda tener nuestra disciplina, no la etnomusicología o la musicología histórica consideradas separadamente, sino la disciplina en general, en su interacción con las otras disciplinas.

Quisiera explicarles qué voy a hacer. Voy a intentar un ejercicio “dahlhausiano-chilensis”. Voy a retornar a Dahlhaus, nuestro gran patriarca, quien como se ha afirmado muy bien, planteó este problema del canon. En particular quisiera referirme a algunos problemas del canon en relación con la cultura y a la investigación en Chile. En primer lugar, algunos aspectos generales. Desde mi perspectiva personal y tratando de definir muy ampliamente el término, más que canon me gustaría pensar en el acto de canonizar y referirme al canon musical como objeto de estudio de la musicología. Por lo tanto, voy a hablar muy poco del canon musicológico propiamente tal y en su momento le pediré las disculpas correspondientes a Irma. El acto de canonizar, lo considero como una instancia de valorización desde un presente, con el propósito de establecer un repertorio que se invoque como representativo por un grupo humano, o lo que llama Dahlhaus un “estrato portador”. Hay un aspecto que conviene recordar de Dahlhaus en el canon europeo de la música docta, cuando afirma que confluyen dos tipos de juicios. El primero lo llama “juicio estético normativo” y el segundo el “juicio histórico descriptivo” (Dahlhaus 1977: 92-107). No obstante, Dahlhaus señala que el concepto de “juicio estético [que yo cito] es una categoría histórica, por lo tanto variable. Su origen no va más allá del siglo XVIII y parece haber perdido relevancia en las décadas recientes” (Dahlhaus 1983: 11). Hasta aquí la cita. En el libro tan importante de Dahlhaus denominado *Análisis y juicio de valor* abunda en otro tipo de juicio, que también es muy relevante al quehacer del musicólogo histórico, y que él denomina el “juicio funcional”.

Dahlhaus se formula la pregunta sobre el cómo y el porqué se genera el canon, refiriéndose por supuesto a Europa. Y aquí distingue tres aspectos, el primero es el prestigio que adquiere una obra en el caso del canon centroeuropeo, sin necesariamente ser ejecutada. El segundo, la recepción de obras de parte de instituciones en cuanto a la música como proceso de comunicación, y, finalmente los estratos portadores, esto es, un público que tiene algo más en común que sus intereses musicales. De estos tres puntos, hay uno que quiero destacar, las instituciones. El canon es algo que se

invoca, pero, para que llegue a ser una realidad tangible y no una entelequia virtual, debe ser comunicado. En tal sentido las instituciones cobran un doble papel, de preservar el repertorio canónico y de comunicarlo a un sector muy amplio del público. En tal sentido presento dos reflexiones rápidas. La primera: fui el único invitado latinoamericano al Congreso que se hizo en 1982 en Viena, con ocasión del 250° aniversario del nacimiento de Joseph Haydn, y recuerdo que en ese momento Haydn era noticia nacional. Su música se ejecutaba en la radio y la televisión. Su nombre estaba en los *billboards*, en los diarios, en las revistas, estaba en todas partes. Su Himno famoso, *Dios salve al Kaiser*, también estaba en todas partes. Todo el mundo entendía la música de Haydn como canon. La segunda es la famosa reflexión de Claude Palisca (1968) sobre Bach. En su libro sobre música barroca Palisca afirma que la música barroca podría haber sido muy bien la misma si Bach no hubiera existido. Pero él dice que la música posterior a Bach sí habría sido diferente si Bach no hubiera sido conocido. Como proceso de comunicación, no podemos decir que Bach fuera desconocido en el siglo XVIII y comienzos del XIX. Su música la conocían Haydn, Mozart y Beethoven. Pero la obra de Bach entra a tallar en un proceso de comunicación más amplio cuando, según todos sabemos, Mendelssohn presenta en Leipzig su *Pasión según San Mateo*. Entonces empieza todo el movimiento en torno a Bach, las obras completas, la ejecución, toda una serie de aspectos que hacen que la música del siglo XIX o XX pueda recibir la influencia del gran maestro de Eisenach.

En América Latina avizoro dos grandes problemas. El primero es la comunicación del canon musical centro-europeo que se llevó a cabo desde el siglo XVI. Al respecto quiero citar un párrafo de un estudio de un historiador chileno, Maximiliano Salinas, que dice lo siguiente. Cito: el canon europeo “fue clave al momento de la colonización blanca de nuestros pueblos de los siglos XVI al XVIII y no ha dejado de ejercer su persistencia canónica durante los siglos XIX y XX. De modo que el conjunto de la colonización occidental se ha movido en torno a sus ejes de sentido y de sonido. Al hablar de ‘música seria’, pues, estamos apuntando a un paradigma sumamente prolongado y consagrado como marco de referencia para la verificación de cualquier lenguaje musical autorizado. Una ‘música seria’ sería así, la música por excelencia” (Salinas Campos 2000: 47). Esto guarda relación con la episteme que entra en América Latina con la colonización, que se manifiesta en los modos de razonar, en los modos en que los misioneros católicos se aproximan a nuestras culturas vernáculas. En el caso de los mapuches puede señalarse al padre Luis de Valdivia o al padre Bernardo Havestadt que escribieron los primeros diccionarios de la lengua

mapuche, ambos desde la óptica europea. En cuanto a que la música sería la música por excelencia, es un paradigma de la hegemonía-dependencia que ha plagado el discurso musical, por lo menos en Chile, desde el siglo XIX hasta el siglo XX.

Si nos referimos al juicio histórico o estético, recordaría la afirmación de un destacado biólogo chileno, Humberto Maturana, que “todo lo dicho es dicho por alguien” (Maturana y Varela 1993: 13). De aquí surge una pregunta, ¿quién formula los discursos sobre canonización de la música en América Latina?, que nos conduce a una zona intermedia entre el canon musical y el canon musicológico. Repito, estoy hablando del caso *chilensis*, específicamente si el discurso surge desde el musicólogo o desde el intérprete. Encontré excelente la presentación que hizo en el día de ayer Carmen Peña sobre la musicología chilena y los intérpretes chilenos del siglo XX de música académica. En el caso *chilensis*, donde el musicólogo generalmente no interactúa fuerte con el intérprete, nos enfrentamos a órbitas diferentes y en muchos casos antagónicas dentro de las instituciones que se han creado entre los siglos XIX y XX. Para un musicólogo salta a la vista la generalizada inercia del repertorio que los intérpretes ejecutan, en contraste con la permanente renovación del conocimiento a que da lugar la musicología. En el caso de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y un poco por la parte topográfica en que está ubicada nuestra Sección de Musicología, siempre se dice que los musicólogos hablamos desde el Olimpo, esto es, desde un piso más alto que aquéllos donde se ubican los intérpretes, aludiendo a la falta de relación entre ambos. Un indicador muy revelador sería medir la relación entre el número de compositores incluidos en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, y el nivel de la ejecución pública de la música en cada uno de ellos. Surgiría así un altísimo número de compositores cuya obra los musicólogos consideran como canonizable, pero que no encuentra eco sino en el repertorio de algunos intérpretes. Refiriéndome a la pregunta que formuló Carmen Peña. Personalmente hemos privilegiado en nuestros trabajos a los intérpretes que se han dado a la tarea de dar a conocer como parte de su repertorio la música chilena o hispanoamericana o contemporánea en general, además del canon tradicional.

Dentro de la musicología chilena también es muy importante recordar las relaciones que se han producido entre compositores y musicólogos, algo que también mencionó Carmen Peña, dada la fuerte incidencia que tienen los compositores en el campo de la investigación musical en Chile. Se aprecia una escisión, puesto que la formulación de los juicios estético-normativos ha correspondido a los compositores, en general, mientras que la for-

mulación de los juicios histórico-descriptivos ha correspondido a los musicólogos. A modo de ejemplo está el caso de uno de los principales compositores de la colonia en Chile, José de Campderrós, visto de la perspectiva del compositor Jorge Urrutia Blondel y del musicólogo Samuel Claro Valdés. En el libro paradigmático *Los orígenes del arte musical en Chile* de Eugenio Pereira Salas (1941), Jorge Urrutia se refiere a su falta de dominio del contrapunto, su falta de ductilidad del ritmo y melodía, su monotonía en el uso de los acordes principales, la carencia de acordes paralelos, apoyaturas, retardos y funciones transitorias empleadas por los compositores del clasicismo. Para un lector promedio, la conclusión puede ser que la música de Campderrós no es digna de ser escuchada. Pero Samuel Claro Valdés (1994) nos dice, como musicólogo, que la obra de Campderrós representa un hito importante en lo que se refiere a la música de la colonia en Chile.

Detrás del pensamiento de Jorge Urrutia subyace un juicio estético que está contrastado con el canon musical del clasicismo vienés, más que con la situación objetiva en que se desarrolló la música en Chile a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. En un sentido similar, resulta de interés contrastar cómo los musicólogos chilenos han evaluado la figura de otro gran patriarca de la música nacional, don Pedro Humberto Allende, como uno de los pioneros en Chile en el tratamiento de los grandes géneros tales como el poema sinfónico y el concierto, o como uno de los primeros que recreó dentro de la música de arte el repertorio entonces vigente de la música campesina de tradición oral. Por contraste, de acuerdo a un compositor de la talla de Cirilo Vila, Pedro Humberto Allende es un maestro en el manejo de la pequeña forma (Citado en Torres 1988: 71).

Otro aspecto a considerar es el canon musical y la comunicación social de la música de arte, dentro del proceso general de comunicación social de la música en América Latina. Un conocido sociólogo chileno, José Joaquín Brunner, destaca tres aspectos importantes dentro de la modernidad *chilensis* a contar de 1950. Ellos son el despliegue de la escolarización universal, el desarrollo de los medios electrónicos o de comunicación masiva y la conformación de una cultura de masas de base industrial (Brunner 1990). Esto significa como una hipotética antípoda que una persona analfabeta puede tener acceso a toda la información que recibe de la televisión. Y ése es un tema, una realidad que está dentro de las posibles audiencias de la música de arte. ¿Qué ha pasado? Entramos en otro aspecto de la comunicación. Cabe señalar a este respecto el papel del Estado y su apoyo al arte y la cultura en América Latina. Esto ha sido recogido por la *Revista Musical Chilena* en una tribuna que versa sobre la música y el sistema neoliberal en

América Latina. Alguien dijo: “el Estado no canta y no baila”. O sea, el cultivo de la música no es problema del Estado: es problema de la sociedad. Dentro de la creciente y multiforme integración de masas, la comunicación de la música de arte en Chile se ha circunscrito cada vez más al enclave de la ciudad de los letrados. A esto se suma, en el caso de la sociedad chilena, la fuerte segmentación cultural y los pronunciados desniveles socioeconómicos. Como resultado, el discurso canonizador sobre la música de arte de un musicólogo, un intérprete o un compositor, no se proyecta a toda la sociedad chilena. Y esto lo aprecio en una instancia de canonización, que entre paréntesis la distinguí también en el discurso de inauguración del presente congreso hecho por Omar Corrado, que es el otorgamiento de una beca o un premio de importancia. Es el caso en Chile del Premio Nacional de Arte. Cuando se otorga, es noticia nacional por toda la polémica que se genera en torno a él, dado que constituye una instancia de canonización pública. Con la caída que se ha producido en años recientes de la divulgación en la creación artística nacional, muchas personas han manifestado en forma pública lo desconocido que les resulta la obra de muchos compositores doctos o artísticos galardonados por este premio. Por otra parte, cuando se otorgó a Margot Loyola, el año 1994, por el alto nivel artístico de su recreación de la música de tradición oral del país, muchos sectores letrados de Chile impugnaron esta decisión, llegando a plantear que, en su caso, incluso, debería crearse un premio diferente.

A modo de conclusión. Podría hablarse de un canon *chilensis*, que puede ser invocado a nivel de toda la sociedad del país. No es de sorprender, desde el punto de vista de la sociedad chilena en su conjunto, que este canon lo constituya la música de Violeta Parra. De acuerdo a los estudios realizados por el musicólogo chileno José Aravena Décart, su canonización, y aquí viene lo paradójico, fue impulsada inicialmente por el discurso de un destacado compositor artístico de Chile, don Alfonso Letelier Llona. Mucho antes que empezara la fama mundial de Violeta, él hizo ver en su *In memoriam* de la gran artista, el gran valor de las *Anticuecas*, o de composiciones como *El gavilán*, cuya categoría de obras maestras nadie discute hoy día (Aravena Décart 2004). Esto constituye un caso interesante de interacción de lo que llamaríamos la “ciudad letrada” con la integración multiforme de masas que se estructura como tal en Chile durante la década de los cincuenta.

La segunda parte de la pregunta que hace Irma, yo la respondería desde la perspectiva de la musicología histórica. Más que canonizar, a mí me interesa el juicio de valor que está detrás de canonizar. Es fundamental reflexionar sobre el juicio de valor como algo muy necesario para contra-

restar una gran falla en nuestra disciplina, que es el énfasis excesivo en la recolección de datos empíricos. Y aquí obviamente entran a jugar los tres juicios mencionados de Dahlhaus -el estético, el histórico y el funcional- y otros que eventualmente podamos concebir en el futuro.

Como canon musicológico, continúa siendo fundamental el estudio de la música de arte no sólo desde el punto de vista estilístico-estético, el que no podemos abandonar, sino que también como un proceso de comunicación social tanto de la música como del discurso sobre la música. En este marco resulta muy importante conocer los grandes procesos de hegemonía-dependencia en que se sustenta, incluso hasta hoy día, el quehacer musical de América Latina, para lo cual resulta deseable la interacción del musicólogo con el compositor y el intérprete. ¿Por qué lo digo? Por la experiencia que he tenido en otro de mis cargos de administración, cuando se ha llevado la Orquesta Sinfónica de Chile a lugares en que jamás se ha presenciado la interpretación de una orquesta sinfónica en vivo. Es impresionante el impacto de las personas que jamás han visto una orquesta en vivo, cuando observan que los músicos son de carne y hueso, que son personas jóvenes de mediana edad o más viejas, que pueden conversar con ellos y compartir similares problemas. Esto contribuye a romper una faceta de la hegemonía-dependencia, que considera la música de arte como música de ricos, o como música de los poderosos. Demuestra que la música de arte es algo a lo que puede tener acceso todo el mundo simplemente dentro de las condiciones adecuadas. Así se produce otra interacción, que en mi caso personal considero fundamental: la del conocimiento del musicólogo con la práctica de la administración. Muchas gracias por su atención.

Omar Corrado

Muchas gracias, Dr. Merino. Damos la palabra ahora al Dr. Gerard Béhague. Antes, un muy mínimo resumen de sus actividades: estudió en el Conservatorio Brasileiro de Música y en la Escuela Nacional de Música de la Universidad de Río de Janeiro, hizo su Maestría en Musicología en el Instituto de Musicología de La Sorbona bajo la dirección de Jacques Chailley. Luego, en los Estados Unidos, concluyó su Doctorado en Musicología y Etnomusicología con el Dr. Gilbert Chase. Ha sido Profesor en la Universidad de Illinois y, desde el año 1974, ha actuado como Profesor de Musicología y de Etnomusicología en la Universidad de Texas, en Austin, donde también fue Director de su Escuela de Música en los años '80. Ha publicado varios libros sobre tradiciones musicales latinoamericana-

nas, decenas de artículos y desde 1980 es el editor de la *Revista de Música latinoamericana* (*The Latin American Music Review*).

Gerard Béhague

Primero quería agradecer la invitación que me da gran placer de estar de regreso en Mendoza. Es estupendo estar de regreso, agradezco mucho la invitación. Y otra cosa antes de empezar: como el eterno docente que soy, traje unos libros a los que Omar se refirió en su ponencia el primer día, por si alguno de ustedes tuviera interés en hojearlos. Uno es el famoso libro *Disciplining in Music. La Musicología y sus cánones*, el otro es el libro de Marcia Citron, que él citó, *Género y el canon musical* y otro libro al que voy a referirme, que tal vez no conocen todavía, que fue publicado en Inglaterra al final del año pasado. Es un libro que se llama, en inglés, claro, *El estudio cultural de la música. Una introducción crítica*, organizado por Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton. Hay artículos aquí muy importantes sobre precisamente lo que vamos a discutir aquí, la nueva musicología, los varios cánones. Hay un artículo muy interesante al que me gustaría referirme muy rápidamente, de un profesor de la Universidad de Princeton, un musicólogo renacentista que escribe si la musicología histórica es todavía posible. Entonces vamos a hacer unas referencias a este libro, que también me parece muy importante por el hecho que cubre varios temas que nos interesan. Creo que los organizadores de esta Conferencia, que está muy bien, la estructuraron muy bien, comenzando con la ponencia de Omar Corrado y acabando con esta mesa redonda, porque creo que de esta manera podemos cerrar el ciclo de preguntas. El nos dio una lectura crítica excelente, históricamente, de la cuestión del canon, o sea que no voy a repetir lo que dijo; sólo quisiera decir lo siguiente: para mí las cuestiones de canonicidad, los cánones cara a cara representan una serie de valores o ideología, que sea canon musical o canon musicológico y que a su vez representan ciertos sectores de la sociedad. Como estándar o criterio de juicio el canon es impuesto por sectores dominantes de la sociedad, por eso los cánones tienen poder cultural y político. La autoridad y tenacidad de los cánones crean el mito de que no cambian, pero en la práctica los valores sociales que están codificados en un canon sí cambian. Por eso, la dinámica del cambio de los cánones debe ser uno de los enfoques en esta discusión, y creo que Carolina Robertson, especialmente, va a presentar una ilustración, un ejemplo muy específico de esta dinámica.

La canonicidad de cualquier disciplina es socialmente formada, por lo tanto es hacia los actores sociales, tanto de la creación musical como de la historia de la misma, hacia quienes tenemos que dirigirnos. Es estrictamente teórico. También habría que llegar a algún consenso sobre la relativa importancia del canon como concepto, idea y/o como herramienta analítica de peso. Yo veo en general que los musicólogos occidentales han considerado el canon como relacionado con un grupo bien específico de obras, obras maestras que definen el canon como una noción pre-existente. Y también hay que hacer hincapié en que el canon musical, cualquier canon, tiene que ser concebido como la ley, la regla, el dogma, o sea, la parte de una esencia de una cosmovisión, de un sistema estético correspondiente. Me parece que cuando se piensa en canon no es solamente una cosa impuesta naturalmente por una serie de estudiosos de una tradición musical, sino que el sistema musical en sí tiene valores que son los cánones internos de un sistema. Todos los sistemas musicales del mundo tienen esos valores, que tienen que ser realizados, que tienen que ser considerados dentro del estudio musicológico.

Las diferencias conceptuales y prácticas entre cánones musicales y musicológicos, a mí me parece que los cánones musicales son los que determinan los valores intrínsecos de un sistema musical que emerge de un proceso cognitivo *sui generis*. En teoría, los cánones musicológicos deben estar en armonía con los musicales, pero en la práctica musicológica el canon musicológico no siempre satisface el canon musical, porque subyace en el primero. Para muchos musicólogos el canon musical es esencialmente repertorio de obras maestras del pasado, que forman lo que es frecuentemente llamado el repertorio estándar. William Weber, resumiendo la historia del canon musical, en el libro que se llama en inglés *Rethinking Music (Repensando la Música)*, que apareció en el año '99, en su artículo "La historia del canon musical", propone una división de tres tipos principales de canon, el canon musicológico, o sea la música estudiada en términos teóricos, la ciencia de la música o la filosofía de la misma; segundo, el canon pedagógico, la música usada para el estudio teórico de la armonía, el contrapunto, análisis y como modelo para la composición; y tercero, el canon de la *performance*, la ejecución, el repertorio de obras, establecidas y ejecutadas en una sala de conciertos. Y a estos tres tipos algunas personas - sobre todo el maestro de música-, proponen un cuarto tipo que es el canon didáctico, el repertorio usado para la enseñanza y el aprendizaje de la técnica instrumental. Esas categorías resultan evidentemente de una concepción esencialmente práctica, pero bastante limitada a mi modo de ver el canon. Mucho más importante para nosotros musicólogos y etnomusicólogos

gos es concebir el canon como el contenido de códigos musicales que definen los principales factores del sistema. Y para mis colegas inclusive deben llevar en consideración, por ejemplo, toda la jerarquización de las estructuras sonoras de un sistema musical.

El canon musicológico sería, entonces, la teoría de musicología correspondiente que permite una codificación y decodificación del sistema. Y a este relato el musicólogo agrega su interés en descubrir los valores sociales que los códigos musicales portan para entonces buscar los significados socioculturales simbólicos de los códigos. Y esto evidentemente no es una cosa específica o un terreno propio de la etnomusicología, sabiendo que de este objeto antiguo Platón y otros tantos se interesaban precisamente en los efectos sociales de la música.

Pero antes de seguir con esta discusión, quiero abarcar también la cuestión sugerida por Irma Ruiz, lo que ella decía acerca de la música folclórica, porque le parecía (y a mí también me parece) muy oportuno plantear aquí las dificultades que todavía existen acerca de los “conceptos anquilosados”, decía Irma, y categorías obsoletas de las varias tradiciones musicales. Categoría de “música étnica”, -todavía se habla de música étnica-, folclórica, tradicional, popular, urbana, culta y clásica, ya no son entidades claramente identificables porque no corresponden más a las situaciones sociales actuales. Escribí en el año 2000 en la *Revista de Música Latinoamericana*, un artículo que se llama “Límites y fronteras del estudio de la música en Latinoamérica. Un relevamiento teórico”. Llama la atención sobre los límites de la ideología de la primera mitad del siglo XX, acerca de las decepciones, de la constitución de los grupos sociales considerados de acuerdo al origen cultural o herencia étnica, su posición dentro de una estratificación social “x” y su ubicación geográfica rural-urbana. Ejemplo de eso serían los célebres volúmenes que todos ustedes conocen, publicados por la UNESCO: *América Latina y su cultura* o *América Latina y su música* del año '77, con la Dra. Isabel Aretz como editora. Los dos puntos metódicos esenciales de esta serie eran los siguientes: primero, considerar a América Latina como un todo integrado por las actuales formaciones políticas nacionales (década del '70). Esta exigencia ha llevado a los colaboradores a sentir y expresar a su región como una unidad cultural, lo que ha favorecido en ellos el proceso de autoconciencia que el proyecto tiende a estimular, ya que sólo los intelectuales latinoamericanos son llamados a participar en él. Y segundo punto, considerar la región a partir de su contemporaneidad remontándose en el pasado, eso sí, cuando sea necesario para comprender el presente. Este recaudo ha obligado a los colaboradores a enfrentar las ardientes cuestiones de la actualidad y cuanto suce-

de en la región o tiene repercusión en ella. Muy bien. Podríamos decir que esta posición idealista, sin embargo emerge de un punto de vista bastante anacrónico de la cultura y del continente, especialmente su contemporaneidad, pues evita deliberadamente encarar la realidad de la diversidad cultural de las sociedades latinoamericanas. Probablemente fue el resultado de los límites impuestos por la propia UNESCO, yo diría, en esta época. Pero no hay dudas de que la mayoría de los investigadores latinoamericanos de esta primera mitad del siglo pasado mantenían opiniones eurocéntricas acerca de las fronteras de la música de sus países. Y teníamos el ejemplo de Carlos Vega aquí, que consideraba música étnica de los grupos primitivos, o música folclórica de los grupos rurales, música culta de los grupos urbanos, sin hablar de la famosa “mesomúsica”, que ya fue referida aquí. Y hasta el año 1980 sabemos que el investigador Luis Felipe Ramón y Rivera se refiere a la etnomúsica en su libro sobre la *Fenomenología de la etnomúsica en el área latinoamericana*. Esta palabra de la etnomúsica debe ser absolutamente cancelada, abandonada, porque es un sacrilegio, sacrilegio hacia el género humano. Generaciones siguientes también insistieron en trazar las fronteras de la tradición musical de acuerdo con la estratificación social existente, como lo hace, por ejemplo, María Esther Grebe, en su artículo “Proyecciones de la etnomusicología latinoamericana en la educación musical y en la creación artística”, del año '72.

Es claro pues, que los límites y las fronteras están relacionadas con la cuestión de identidad de las comunidades y grupos sociales, y deben ser repensadas con atención especial a los varios factores que contribuyen a la formación de la identidad contemporánea. Los viejos límites, las viejas fronteras se superponen cada vez más o tienden a desaparecer progresivamente en la medida en que la gente más y más comparte el mismo espacio vital, y más frecuentemente depende de las varias tradiciones musicales existentes en este espacio y crea nuevas expresiones. El estudio musicológico de las expresiones de la vida socio-cultural y socio-políticas de las mayores ciudades latinoamericanas revela una fragmentación sorprendente, y las opciones y elecciones estéticas están de acuerdo con líneas más o menos bien definidas de ideologías políticas, en términos de estratificación social, regionalismos, generaciones y, menos frecuentemente, religiones y etnicidades. La fragmentación me parece estar creando una multiplicidad de expresiones de tendencias musicales paralelas que revelan un estado híbrido. Las posibles consecuencias para el estudio de esta realidad contemporánea son muchas, pero la más importante, me parece, es hacerse el portavoz de los valores nativos del grupo estudiado y representarlo de manera más directa posible. Para esto las etiquetas ya no tienen razón de ser.

Ahora, a la primera pregunta, ¿qué caso relativo al canon podría plantear dentro de mis experiencias de investigación académicas? Mi respuesta a esta pregunta es la siguiente: no hay un caso, pero sí muchos casos. El primero fue siempre saber si mis intereses personales de investigador hacia varios temas de música se encajaba en la musicología histórica o la etnomusicología. Mi tesis de doctorado trató de las corrientes de música popular en la música culta de Brasil durante el periodo nacionalista de 1870 a 1920. Aunque es un estudio esencialmente histórico, se refiere a varios géneros de música popular como la *modinha*, tango brasileiro, *maxixe*, *choros*, *samba*, etc., dentro de la dinámica social de la época, y a la influencia que tuvieron dentro de la música de compositores cultos como Brasílio Itiberê da Cunha o Alexandre Levy. Si se refiere a la disciplina según el tipo de música estudiada, entonces yo acabo siendo un híbrido o un musicólogo bastardo. Considero de utilidad repensar y redefinir por tanto la disciplina de acuerdo con los cánones más apropiados y no el tipo de tradición musical. Estos cánones podrían incluir para la musicología la tradición hermenéutica de un William Dilthey y otros y la preocupación esencial con la cuestión del significado musical. Además, la musicología crítica tiene que desarrollar una estrategia crítica que se preocupe de considerar los cánones, los códigos musicales socialmente construidos y recordar que, como decía mi profesor: “historia es un diálogo con lo muerto, pero son los vivos los que articulan las preguntas y casi siempre también las respuestas”. En ese sentido, no hay tiempo ahora, pero el capítulo de este libro sobre la introducción al estudio de la cultura musical de este musicólogo americano de Princeton, que se llama *Historical Musicology. Is it still possible?* es muy bueno, porque él dice hacia el final que las figuras del pasado también son figuras muertas y ya se fueron, y solamente pueden ser revividas a través de la imaginación histórica. Y esta imaginación histórica debe ser uno de los cánones más importantes de la musicología actual.

Ahora, el canon etnomusicológico ¿qué tiene que ofrecer? La canonicidad en etnomusicología ha sido relacionada mayormente con algunos paradigmas de la disciplina y no con conceptos de repertorios. Históricamente con la dominación de la musicología sobre la etnomusicología, esta última tuvo que definirse y redefinirse para poder surgir como un campo de estudio autónomo. El famoso Alan Merriam, en su libro *Antropología de la Música* ya empieza diciendo que ciertos musicólogos están fascinados consigo mismos, procurando definirse y redefinirse constantemente. Eso creo que fue una de las posiciones precisamente de este planteamiento. Otra cosa interesante es recordar que el libro clásico de la antropología de la música de Alan Merriam, publicado en el '64, claro, es

una introducción a una especie de articulación de lo que para él debería ser musicología. Él no usa la palabra antropología de la música en ninguna parte del libro, solamente en el título. ¿Por qué? Porque en la década del '60 nadie conocía mayormente lo que era musicología, entonces para encontrar la legitimidad académica a esta nueva disciplina, tenía que hablar de antropología de la música. En cierta forma, antropología de la música y etnomusicología, así como la antropología musical, más tarde de la década del '80, son conceptos distintos.

Del libro de Philip Bohlman *Disciplining Music* cito: "los cánones paradigmáticos en etnomusicología no son las músicas estudiadas por los investigadores, sino los textos creados por ellos". O sea, la etnomusicología no como un campo dedicado a la música no occidental, folclórica o llamada música de tradición oral, pero sí dedicada al estudio de estas músicas y otras. También agrega Bohlman que la reflexividad canónica -o sea, desafiar un canon al mismo tiempo que está desafiado por ese mismo canon-, esa reflexividad canónica ha sido una característica del desarrollo de la etnomusicología desde la década del '50. Acuerdo que el desafío fue auto-impuesto y no necesariamente una confrontación como se ha dicho muchas veces con la musicología histórica. Como reconocimiento del deseo o necesidad de reformular sus propios cánones, el proceso de la formación del canon en etnomusicología incluyó entonces cánones no tanto como un modo de jerarquizar el campo de estudio, sino como un modo de tener presente constantemente la posibilidad de cambio y respuesta a sus propios discursos auto-reflexivos. Esa es una cosa muy importante, y una cosa muy distinta de la etnomusicología moderna. Repito eso: el proceso de la formación del canon de la etnomusicología incluyó cánones no tanto como un modo de jerarquizar el campo de estudio, sino como un modo de tener presente constantemente la posibilidad de cambio y respuesta a sus propios discursos autoreflexivos. Y tenemos uno de los primeros ejemplos de ese tipo, en la década del '50, en el trabajo del norteamericano antropólogo David McAllester que planteó precisamente las cuestiones autoreflexivas y su trabajo de campo entre los navajos, la música concebida de forma diferente, y de que no hay tal cosa como música como fenómeno universal, abstracto, etc.

Al final, la etnomusicología, por tener que tratar con tantos cánones diferentes en las tradiciones musicales estudiadas en todo el mundo, acabó con una cierta falta de preocupación en su canonicidad. Y ese proceso de la etnomusicología moderna presenta un desafío a los procesos de canonización por crear una indeseable separación entre nuestra música y la del otro. Pero esto no significa que los etnomusicólogos se crean inmunes a los

desafíos del canon como sistema de valores, nuevos modos de etnografía, representatividad, autocrítica, reflexividad, terminología y muchos otros. Me detengo aquí ahora, para después regresar a algunos de estos puntos en cuanto a la parte metodológica.

Omar Corrado

Muchas gracias, Gerard. Vamos a escuchar entonces ahora la ponencia de Carolina Robertson. Carolina Robertson estudió violín en Mendoza y en Córdoba, luego Antropología en la UNAM de México, hizo su doctorado en Etnomusicología en la Universidad de Indiana. Tiene trabajos de campo hechos con los mayas en México, con mapuches en la Patagonia y también en el occidente africano y en Polinesia. Escribe sobre género, música y ritual, y música y medicina. Fue Presidente de la Sociedad de Etnomusicología, asesora del Instituto Smithsonian y asesora del Instituto de la Montaña de la UNESCO, Profesora en la Universidad de Maryland desde 1979, y durante una buena temporada del año viene a plantar árboles y a disfrutar de las montañas de su Mendoza natal.

Carolina Robertson

Muchas gracias. Yo estoy agradecida de haber sido incluida en esta mesa. Quiero hacer una cosa un poquito distinta, sabiendo que mis colegas Luis y Gerard van a ocuparse de cosas más serias. Yo voy a jugar un poco con esta idea del canon, hablando de los trabajos que hago yo y de una actividad que ya no sé si es musicología ni etnomusicología ni estudios musicales, que es adonde me ha llevado la investigación. Y que me lleva a hablar de la temática del canon desde otra perspectiva. Voy a hablar de la metamorfosis de un canon, que es una metamorfosis constante, continua, que se basa en problemas que vemos dentro de la transmisión de lo que es un canon, de lo que es un repertorio, pero también de la transmisión de una política intelectual, que también está en el flujo. También va cambiando.

Entonces lo que yo veo es que estamos entrando en un período, en un siglo donde vamos a ir integrando aspectos de conocimientos musicales de muchas culturas distintas, pero también de campos muy distintos, de lo que hoy llamamos disciplinas muy distintas, ya que parece que en cien años más lo que llamamos musicología va a tener un semblante muy, muy distinto al que tiene hoy. No sin dejar de valorar el estudio profundo de compositores

desconocidos, o conocidos, la producción de obras nuevas para el repertorio, que son cosas muy interesantes y muy importantes, la edición de partituras. Pero, creo que vamos a estar viendo otro tipo de estudios; incluso en etnomusicología yo creo que necesitamos más biografías de cultores. Por ejemplo mencioné ayer a Anne Seshadri, que escribe sobre Salomé y el antisemitismo, pero ella está también haciendo una biografía de Ravi Shankar y la familia de Ravi Shankar, que tiene una hija, Anushka, tocando *sitar*, que tiene CDs por todos lados, acá en la Argentina también. Y Norah Jones, que se ha ganado premios con sus interpretaciones del *jazz* y del *blues*, todos saliendo de la familia Shankar. Tenemos fenómenos para estudiar en etnomusicología que nos acercan de algunas formas a lo que se ha hecho en la musicología. Por lo tanto, a medida que vamos aprendiendo más, las polarizaciones que hemos hecho, dentro de la disciplina, de la musicología, musicología comparada, sistemática, histórica, etnomusicológica. Todas estas “ologías” de la música nos van a llevar a un tipo de meta-disciplina.

Una de las cosas que quiero introducir aquí son dos ideas que son muy conocidas para muchos de ustedes: la noción de la heteroglosia de Mijael Bajtin, la de que en cada período histórico tenemos muchas voces circulando, muchas voces expresando lo que está pasando históricamente, y que la historiografía de cualquier período, de cualquier cultura tiene que acaparar todas esas voces. Marshall Salins, un antropólogo historiador de la Polinesia que ha tenido una influencia tremenda sobre Leo Treitler, porque fueron compañeros de piso cuando estudiaron en la universidad, habla mucho de la multivalencia, de cómo presentar esas voces para que tengan un peso equilibrado dentro de la discusión.

Esta inclusión de voces distintas en la musicología va necesariamente a llevarnos a una expansión ontológica, epistemológica y hermenéutica, otras formas de explicación. Ya escuchando a quienes citamos para legitimizar nuestros discursos estamos manejando mucho en la musicología argentina, también estadounidense, española, a los europeos, afortunadamente muchas veces también a García Canclini, pero todavía no ha entrado al discurso lo que se está escribiendo desde la crítica social y literaria, por ejemplo, de Arundhati Roy, de Homi Bhabha en la India, de Minha Sin en Vietnam, de Tri Minh Ha en Samoa, de Caroline Sinavaniana. Hay mucha gente en el Africa que también está dando pautas nuevas para el estudio de la música africana, como Kofi Agawu. Muchos lugares del mundo, México, Canadá, donde indígenas estudiados por etnomusicólogos son ahora los portavoces de sus propias culturas, con doctorados en etnomusicología, en musicología, en antropología.

Entonces las voces que están entrando en la discusión van a cambiar necesariamente el proyecto musicológico, llevándonos quizás a una ciencia musical polifónica. Es decir, lo que estamos definiendo como el centro de la musicología va a ir en expansión. El material que tenemos para hablar de la música está cambiando muchísimo. Está en un estado total de expansión.

Creo que otra polaridad que podemos ir cerrando es la que hemos ya escuchado, entre cultores e interlocutores, que viene también de la idea de la bifurcación entre la práctica y la teoría. Y esto, y digo estas palabras en homenaje a un gran maestro mío y colega, Djimo Kouyate de Senegal, que murió la semana pasada en mi facultad, porque es un hombre, un *griot* de la tradición Wolof senegalesa que estuvo con nosotros quince años en la facultad de la Universidad de Maryland, facilitándonos desde allí el estudio de la música africana, combinando la teoría interpretativa de la perspectiva etnomusicológica con la práctica de la percusión y el conocimiento espiritual que transmitía Djimo Kouyate, y creo que fue el proyecto más exitoso que hemos tenido en la enseñanza de la música de una cultura.

También estamos en una expansión que nos llega por la inserción de preguntas transdisciplinarias. Ya no son de la musicología, ni de la etnomusicología, ni de la lingüística. Son preguntas que tienen que ver con la física cuántica, con teorías del caos, con estudios que vienen desde muchas disciplinas para abordar fenómenos sonoros. Y creo que eso también va abriéndonos el campo. Sumamos a eso el movimiento en la etnomusicología de la flexibilidad, de cómo nos ubicamos nosotros dentro del estudio, cómo afectamos, qué aportamos, qué reciprocidad hay en el proceso. El dialogismo en la dinámica, el cambio en la dinámica del poder entre el cultor, el interlocutor, el estudioso. Y tenemos más y más alumnos que quieren hacer etnomusicología pero con una base comunitaria, que es una relevancia social, que es muy fuerte ahora en los alumnos, por ejemplo, que tengo yo en España, o tengo en EE.UU. y acá en la Argentina también.

Y, finalmente, la crisis de la representación: cómo representamos lo que estamos estudiando. Quién tiene la autoridad de la representación. Y quiero hablar de eso un poquito, porque creo que la tecnología y la informática nos dan acceso a nuevas modalidades de representación que pueden crear una pequeña o gran revolución en el campo. Y como ejemplo quiero darles un proyecto que tengo yo por Internet en la dirección *web* que ven ahí (www.mith2.umd.edu/nth/about/carolina.html), que tiene que ver con la creatividad, el estudio transcultural de la creatividad.

Ustedes pueden acceder a este sitio *web* que está “en pañales” todavía, pero es un proyecto, una base de datos enorme de historias de vida que yo he recopilado en el África, en México, en la Argentina, en Polinesia. En la

Argentina incluso con prisioneros políticos de la última dictadura, hablando de la creatividad en las cárceles argentinas. Entrando a este sitio *web* (no estamos conectados, así que no lo podemos hacer en este momento), pulsando la parte marcada se puede ir a una discusión de estos conceptos, sobre la importancia de los sueños en la composición, en estas tres culturas, y pueden ir forjándose preguntas, creando preguntas nuevas sobre cómo estudiar esto. No voy a leerles los textos, están ahí para que ustedes los disfruten y pueden entrar en esta base de datos.

Lo importante para mí de este tipo de trabajo es que nos liberamos, nos desligamos de la modalidad lineal que hemos tenido en la representación, que es la muerte, para mí, del trabajo etnográfico. A veces siento que estamos desmembrando y convirtiendo en prosa lo que es poesía. Lo siento como si fuera ese tipo de problema. Entonces, trabajar en formatos no lineales nos permite también contar las historias que permutan, las historias que inspiran una cosmovisión, una cosmovisión de vida.

En este caso es un proyecto de campo que lleva muchos años entre los Kassena-Nankani de Ghana y Burkina Faso, siguiendo la historia del baobab, la metáfora del baobab que es la base metafórica de la composición, que es una historia que se aprende a través del cuerpo, bailando, desde un principio con esta música que están escuchando, esa metáfora de que mi vida creativa depende de mi conexión conmigo mismo. Entonces podemos ir siguiendo esto durante el proyecto. Son mapas que nosotros vamos trazando a través de la representación. Yo hago un mapa en mi representación menos lineal digamos, porque no es que no sea lineal. Un hipertexto sigue la línea, pero son mapas que también me permiten elucidar mapas culturales que ya existen, que ya hemos estado documentando durante mucho tiempo. Yo trabajo mucho con shamanismo y el impacto del sonido sobre el cuerpo humano, y me consta que los shamanes con los cuales yo y otros hemos trabajado ya están dándonos mapas de lo que pasa con el sonido. Es decir, ya hay transcripciones para abordar muchos de los temas sonoros que queremos examinar. Y es importante recurrir a ellos como fuentes primarias, porque la parte para mí más empobrecida de la musicología sigue siendo a nivel del análisis musical. Y de cómo representar esas estructuras percibidas por los cultores, y los testigos en estos eventos musicales.

Ya tenemos algunas pautas; no tengo tiempo de profundizar mucho en esto, pero vamos a ir viendo lo que hay. Por ejemplo, entre los navajo de Arizona, en la acción a través del sonido, tenemos documentos de hace hasta trescientos años atrás de cómo el curandero, el médico, la médica en esta situación sonora, que no es una *performance* sino una vocalización de todo un sistema ecológico, cómo la música va siguiendo ciertas pautas que

están ahí perfectamente trazadas como punto de partida para entender cómo interpretar la estructuración de esa experiencia sonora.

Y tenemos cosas aún más específicas. Por ejemplo, transcripciones de una médica de Brasil, Marlene Lopes Mattheus, de una canción que canta ella. Y va indicándonos en su canción: los puntitos son las notas distintas de la canción que ella va entonando. Y ella describe cómo va usando esta canción, las notas de esta canción, para entrar al cuerpo del paciente hasta toparse con unas estructuras de hélice doble. Y cuanto más preguntamos lo que involucra esta situación, nos damos cuenta de que lo que nos está describiendo es que ella trabaja el sonido en un encuentro con el ADN. Y que el sonido va reestructurando. A mí no me importa si ustedes creen en lo que ella está haciendo o no. No tiene ninguna importancia. Lo importante aquí es que ella nos está mostrando su experiencia a través de la ejecución de este fenómeno. Y como aquél, tenemos otros ejemplos: Pablo Amaringo, del Perú, un *ayahuasquero* muy conocido, aquí está mostrando lo que pasa en el momento de una ceremonia ayahuasca, cómo aparecen los músicos místicos, cómo opera la canción dentro de esta situación, es decir, una pauta básica. Yo puedo tomar este repertorio y puedo transcribirlo en los rudimentos que hemos empleado hasta ahora para transcribir la música, y puedo darles un dibujo de cómo yo percibo esta música. Pero es nada más que eso: cómo yo percibo y organizo esta música. Porque realmente para entender cómo funciona, cómo opera, lo que es su esencia, tenemos que volver a los cultores, que ya tienen un sistema de representación y de hermenéutica musical.

Es muy fuerte esto. Fíjense que se puede hacer un análisis de timbre, de distribución armónica, para poder ver en nuestros términos científicos lo que Amaringo ya nos ha dibujado aquí de cómo está funcionando el sonido en esta situación. Y encima de esto (este es el material que yo trabajo), estoy acumulando mucha información sobre la corporalidad y la relación entre la postura en la cual está el cuerpo en ciertos momentos de ejecución musical y el impacto que tiene esa experiencia. Este material viene en parte de la antropóloga húngara Felicitas Goodman, que ha estudiado desde el punto de vista de la arqueología y del shamanismo contemporáneo cómo la experiencia pasa por los meridianos del cuerpo. Acá les doy algunos ejemplos de figuras que se usan. Yo entré en la musicología a través de la arqueología musical, en México. Así es como que esta travesía me regresa a un punto de partida que es importante. Bueno, todo esto va a contestar (espero que vaya a contestar), algunas preguntas que tenemos acerca de cómo opera el sonido, el repertorio, pero para acercarme a eso tengo que ir tan lejos de lo que hoy es la musicología que a veces me da miedo.

Cada vez que creo una hipótesis, regresan rebotando las preguntas para decirme: hay que abrir más, hay que abrir más el sistema, abrir más el sistema. Entonces yo puedo hablar más de la catarsis sonora en el shamanismo, viendo estas sincronizaciones, viendo cómo haciendo preguntas de cómo se acoplan el sonido, el contexto, la estética, la sinestesia, las pulsaciones corporales, o el momento en que la pulsación sonora y el líquido del cuerpo humano se sintonizan para crear un cambio a nivel celular a través del sonido. La semiosis, la comunicación, la catarsis, cómo pasa todo esto por el cuerpo, cómo lleva a una reintegración en el ritual con que vuelve al punto de partida de la tensión dramática que es una crisis de intervención, una interferencia en la sincronización en la sonoridad incluso de la comunidad.

Todo esto va muy rápido, pero se dan cuenta que es para llevarlos a otro punto, porque yo voy siguiendo el hilo del sonido, del análisis musical y del análisis cultural y me lleva a otros campos, donde tengo que leer, tengo que entender qué es lo que está pasando en estos temas, en la bioquímica, en la neurología, en la física, en la psicoacústica. Tengo que abordar teorías del caos, el orden, la interconectividad transmitidas por culturas diversas, reconociendo que en cada cultura hay un sistema de explicación vigente que puede informar y que puede hacer una impronta muy fuerte en mi trabajo científico. La medicina vibracional, que es lo que estoy estudiando ahora en Mendoza, incluyendo ayurveda, bioenergética, transmisión de ondas sonoras en medios líquidos, hipersonoridades. Estoy trabajando mucho con los materiales de Roger y Catherine Payne sobre la música entre las ballenas por ejemplo. Y en cómo se transmite el sonido por el agua, que tiene mucho que ver con cómo se transmite el sonido shamánico a través del cuerpo, que es principalmente agua.

Estoy viendo algunas muestras que tenemos ahí, conocimientos shamánicos, contactos sociales e individuales de la creatividad, el sonido, el cuerpo, el género, la catarsis, las divisiones del tiempo y el espacio, experiencias locales y transculturales de cultores, interlocutores, testigos, críticos. Red de significación y parámetros del *sensorium* y del *imaginarium*. Memoria y narrativa. Oralidad, culturalidad, semiosis, gnosis, estructuras sonoras, repertorios exclusivos determinados por género, por nivel de entendimiento... Tengo para rato. Y trabajando mucho las modalidades de representación, las modalidades discursivas, visuales, corporales, sonoras. Las posibilidades tecnológicas para la representación interactiva y las posibilidades polifónicas. Y por eso vuelvo otra vez a las posibilidades de Internet, que acarrea muchos problemas de evaluación de material, y todo eso es real, pero para la representación es una oportunidad magnífica.

Y, finalmente, creo que lo que estamos viendo en este momento en muchos lugares del mundo es que las disciplinas, ya estemos en lingüística, en antropología, en sociología, en musicología, no nos dan espacio para elaborar algunas ideas que estamos explorando. Yo veo un fenómeno que se está dando a nivel natural en muchos ambientes, acá en Mendoza incluso. Es un tipo de interdisciplina donde gente de campos muy distintos se reúne a hablar de cosas de mucho interés.

Creo que vamos a ir creando situaciones de estudio que ponen un reto a lo que vemos como disciplina hoy en día. Entonces, tenemos que aceptar que esos cambios van a ser vastos y que toda esta integración de conocimientos musicales va a llevarnos a nuevas preguntas. Yo quiero terminar simplemente con una imagen que es de Michael Green, que es mi respuesta a la indagación de este fin de semana. Yo le he puesto un nombre nuevo para hoy, que sería "Radiografía del canon musicológico". Y quedo ahí. Gracias.

Omar Corrado

Muchas gracias Carolina por esta presentación. Yo le devolvería ahora al Dr. Béhague sus diez minutos para la segunda pregunta que había previsto Irma Ruiz.

Gerard Béhague

Perfecto. El trabajo de Carolina me da la oportunidad realmente de poder contestar la segunda pregunta que, con más detalle, que Irma había planteado, que era señalar algunos de los problemas metodológicos implicados en la constitución, perpetuación de un canon musical y/o musicológico.

Como el eterno docente que soy, evidentemente, uno de los problemas metodológicos implicados en la constitución de la representación o el reconocimiento de un canon, es precisamente la docencia. Pues el problema de compartir con los alumnos de uno algunos de esos cánones pero de una forma no dogmática, de una forma no impuesta, me parece uno de los puntos más difíciles de ser un docente "objetivo" de los cánones. En mi trabajo personal, evidentemente, cuando se trata de la musicología o de hacer un relato histórico de los conceptos musicológicos o etnomusicológicos, uno tiene que confrontar varios cánones, como los cánones de que se hablaron

aquí, esta semana, como la autonomía del arte, lo que es realmente musicología comparada, lo que es antropología de la música, la relación con el contexto, relación de música y discurso; todas esas cosas me parecen muy importantes. Pero más importante todavía sería precisamente, la aplicación y el reconocimiento de los problemas metodológicos de la experiencia de uno como investigador. Para dar un ejemplo personal, muy breve, muy rápidamente, de mi trabajo de campo en el nordeste de Brasil de los últimos treinta años prácticamente (claro, ya estoy viejísimo). Del trabajo de campo en el mismo lugar, con la misma gente, durante treinta años, puedo decir lo siguiente: que una experiencia de este tipo, que realmente hace a la reflexividad a que se refería Carolina, es precisamente una cosa constante en ese tipo de trabajo. Acabé entonces estudiando un sistema religioso, yo no soy especialista en religión, no soy especialista en psicoanálisis. Los primeros que estudiaron tan complejo comportamiento de los miembros del *candomblé* fueron psiquiatras, antropólogos, pero entonces acabé estudiando un sistema religioso a través del prisma del sonido, que el sonido solamente tiene significado a través precisamente de todos los sistemas de creencias, sistemas de prácticas y así para adelante. O sea que estudié al cabo precisamente lo que se decía aquí, y lo que discutimos acá hace diez años, las estrategias analíticas, si ustedes se acuerdan que estuvimos aquí para discutir esto. Y habría que repensar en dónde estamos ahora con estas estrategias, porque lo que hay que considerar, no importa el tipo de canon musical o de jerarquización de sonido que un sistema musical pueda tener, es que existe detrás de esta jerarquización evidentemente un sentido, un significado importante al que tenemos que poder acceder. Y para eso aquí va en consideración lo que la etnomusicología desde los años '80 ha llamado muy malamente "etnoteoría", "etnoestética", en el sentido de que no es porque estamos tratando con una comunidad analfabeta que no hay conceptos teóricos. Toda la cuestión de cómo la propia cultura musical es concebida a través del grupo es algo que es parte de esta preocupación metodológica. Otra cosa, finalmente, es decir que cuando se habla en datos empíricos (y eso fue una discusión que tuvimos esta semana, de una demasiada teorización *a priori* de las cosas), me parece que es la naturaleza del dato empírico la que debe dictar cuál es el enfoque teórico más adecuado para estos datos empíricos. Yo veo por ejemplo, cuántos estudios, sobre todo (no sé por qué) de europeos norteamericanos que trabajan en América Latina, dicen, "bueno, yo estoy interesado en estudiar, digamos, *capoeira* del nordeste de Brasil, pero no por la *capoeira* en sí, sino para poder entrar a aprender cómo aplico el sistema de semiótico de Peirce". A mí me parece absurda una cosa así, porque es forzar evidentemente el dato empírico dentro de un molde teóri-

co que puede no ser absolutamente relevante. Está la cuestión de enfoque, exactamente: la cuestión de enfoque teórico y relación con el dato empírico es muy importante. De los trabajos que conocemos, de las monografías que prácticamente iniciaron la nueva dirección, y no del todo digamos, pero la nueva dirección de la etnomusicología norteamericana, fueron el trabajo de Steven Feld, sobre los *kaluli*, y el trabajo de nuestro amigo Tony Seeger, sobre los *suyá* de Brasil. El trabajo de *Sounding and sentiment* que fue publicado por primera vez en 1982 y después en 1990, con un *post scriptum* dialógico muy bien hecho, y también el trabajo de Anthony Seeger, publicado en el año '87, *Why Suyá sing?*, (¿Por qué los Suyá cantan?) parten, realmente, de tomar en consideración totalmente la etnoteoría del grupo estudiado. Y todo eso me parece muy importante dentro de esta nueva visión.

Finalmente yo diría a nuestro amigo Luis Merino, en relación con el cargo administrativo, solamente una apreciación: yo también tuve un cargo administrativo, y diría que la gran ventaja de tener un cargo administrativo es que permite la implantación y el control de la aplicación de un canon; pero el canon debe ser aprobado evidentemente por los constituyentes de la comunidad. Entonces los dejo tranquilos.

Debate

Omar Corrado: Muchas gracias. Abrimos el debate entre los panelistas y luego a las intervenciones de quienes quieran preguntar.

Luis Merino: Agradezco las presentaciones a Carolina y a Béhague y voy a quedarme pensando en la implantación del canon. Pero voy al otro punto, en relación con la amplia mirada que ofreciste Carolina. Yo quisiera nomás entregar a ustedes un aspecto que no toqué por razones de tiempo y que de alguna manera pulveriza los cánones en la musicología tal cual los entendemos ahora. Pero antes de eso voy a referirme -y por favor quiero aclarar de antemano que me refiero a una institución llamada Universidad de Chile, nada más, ya que quiero ser muy prudente para hablar de otras instituciones que no conozco- a problemas que he visto justamente en cuanto a un punto que tocó Carolina: el que se refiere a la capacidad de la interdisciplina. Desde mi perspectiva, para que la interdisciplina exista debe haber capacidad institucional de diálogo interdisciplinario. Hoy día se habla tanto de estos análisis FODA -fortalezas, oportunidades, debilidades, ame-

nazas. ¿Cuáles son las debilidades que tenemos en la Universidad de Chile? En primer lugar la rigidez decimonónica de la estructura. Las facultades son verdaderos enclaves de poder que dificultan eso considerablemente. Y en segundo lugar, los departamentos, que son la otra estructura, y repito, en la Universidad de Chile, son muy disciplinares. Entonces la interdisciplina al final se plantea como una tremenda amenaza; la pregunta es dónde usted la pone. Evidentemente sólo una autoridad que llegue a un nivel superior podría destrabar este problema, porque esto genera una instancia de absoluta falta de refractariedad, la institución se convierte en algo totalmente refractario al cambio, con una inercia verdaderamente espeluznante. Cuando uno hace un cambio, normalmente la inercia lo cubre y el cambio se diluye. Y hablo de Chile. Pero el otro punto, además de que exista la capacidad interdisciplinaria de diálogo, es que existe un segundo aspecto, que lo vi en un Simposio sobre Estudios Cognitivos: para ser capaz de hablar de interdisciplina hay que entender que la Universidad es el lugar de la pregunta. Y la pregunta que muchas veces formulamos tiene que ser respondida por otras disciplinas que incluso nosotros no sabemos cómo van a responderla. Dentro de este panorama quisiera nomás terminar mencionando una cosa que traía dentro de la pulverización del canon pero no podía traerla acá por el tiempo: Dentro de las primeras miradas interdisciplinarias, precisamente un biólogo, amigo además (que eso también pesa), me hizo leer un artículo de una revista que se llama *Nature New Science*. Hay un artículo que voy a mencionar, que dice “La evolución de la facultad musical desde una perspectiva musical”. Leo dos frases del *abstract*: “Proponemos un marco teórico para explorar la evolución de la facultad musical desde una perspectiva comparativa. Este marco se refiere a problemas de filogenia, función adaptativa, los prejuicios innatos preceptuales”. Dentro de esta interdisciplinarietà a la que se refiere Carolina, los artículos sobre música, los que podrían ser, en un amplio sentido, de la antigua categoría de la musicología sistemática, están saliendo en revistas que no tienen orientación ni de musicología, ni de etnomusicología, ni de crítica musical, ni de teoría musical: están apareciendo en otras disciplinas y dentro de ese marco yo lo planteo aquí, para que hagamos la respectiva revolución en las respectivas instituciones. Es la pregunta de cómo podemos dialogar para poder entender todas estas cosas. Esto evidentemente pulveriza el canon. En un sentido, cada vez que pienso en esto, en la estructura de la etnomusicología sistemática y la musicología histórica, cada vez más va devolviéndome a lo que fue la concepción primera de Guido Adler, la de considerar una visión amplísima. Y esa visión amplísima como canon puede permitirnos esta mirada y esta llegada a personas que no es necesari-

rio que estén en Europa, ni en Alemania, ni en EEUU: a veces están en el departamento de al lado, pero las estructuras que tenemos no lo hacen fácil. El planteamiento yo lo hago también desde una perspectiva *chilensis*, porque el ejercicio de la interdisciplina en América Latina no es algo dado, es algo que vamos a tener que conquistar.

Gerard Béhague: Estoy de acuerdo, pero hay algo que vamos a tener que considerar que es que el diálogo con otras disciplinas a veces no es posible. O a veces el diálogo con otras disciplinas no funciona. Un ejemplo: estamos hablando del estímulo sonoro y de cómo puede medirse. Muchos neuropsicólogos han hecho *tests* de laboratorio sobre cómo reacciona el cerebro frente a tal y tal estímulo; entonces piensan que el resultado es universal porque es científico. La idea la menciona el etnomusicólogo francés Gilbert Rouget en su libro sobre *Música y trance*, que dice que los resultados de ese tipo de medición y *tests* en laboratorio harían que, si fuera aplicado en forma sistemática, la mitad de África estaría en trance los 365 días del año por el hecho de que el cerebro humano no responde de la misma forma al estímulo sonoro. Evidentemente hay toda una formación cultural, una experiencia cultural, un condicionamiento cultural que tiene una lectura totalmente diferente del resultado de la medición científica. Entonces, cuando Carolina tú hablas muy bien de la necesidad de una metadisciplina, yo me pregunto de qué manera esta metadisciplina, entre humanidades y ciencias sociales, es más fácil de comprender, pero ¿de qué manera entre otras ciencias, ciencias inclusive cognitivas, podrían integrarse varios elementos disciplinarios para crear esta idealista metadisciplina?

Carolina Robertson: El diálogo entre disciplinas nunca ocurre entre disciplinas sino entre individuos. Tenemos que empezar ahí. Y yo creo que esos diálogos ocurren por la propia insatisfacción de que dentro de mi disciplina no me puedo plantear cómodamente esas preguntas. Es ahí cuando una persona en física, en filosofía, en medicina, se está planteando preguntas similares. Ahí empiezan a haber institutos o grupos de estudio. Muchas veces los grandes cambios en las disciplinas no se forjan porque la disciplina se abre; se forjan porque están publicándose estudios que están tan fuera del parámetro de la disciplina que nos obligan a reevaluar dónde estamos como disciplina; esto pasa muchísimo en la medicina, en la física. Son descubrimientos que nos llevan a otros planteamientos. Y, sí, yo trabajo desde una perspectiva un poco idealista, pero más que eso diría que anárquica, porque a mí todo esto me sale de una anarquía frente a todas las disciplinas que he practicado. En el momento en que queremos definir y crear

sistemas cerrados estamos encerrándonos en una prisión intelectual que no nos deja ver qué puede haber más allá. Entonces, mi intento ha sido, en etnomusicología, el de no cerrar las puertas disciplinarias, sino simplemente mover una plantita acá, plantar una motita allá, ir viendo cómo podemos ir abriendo esos sistemas hasta que se den grupos de experimentación. Otro problema que creo que tenemos mucho en nuestras disciplinas es que estamos muy acostumbrados a trabajar en una forma muy solitaria: no hay colaboración, estamos muy aislados. Ahí Internet nos sirve para comunicarnos, pero simplemente cruzando el pasillo y yendo a hablar con un colega con el cual nunca hablamos puede suscitar más direcciones.

Luis Merino: Yo estoy de acuerdo con lo que dice Gerard, pero no me atrevería a decir que no es posible. Yo más bien tomaría la línea de Carolina, y quiero pasar por los nuevos paradigmas de la física. La física clásica no toma en consideración el tiempo: la actual sí lo toma y ahí entonces entramos a cambios de algoritmos científicos que son importantes de explicitar y conocer. En efecto, la parte cultural no puede entrar en experimentos de laboratorio como se plantea acá, pero sí puede entregarse en forma de diálogo la parte de la inquietud por el conocimiento. Creo que la cosa es entre los individuos, como dice Carolina, porque ahí se empieza a visualizar la cosa. De hecho, la persona que me entregó este apunte es un biólogo y es el presidente de la comisión de evaluación central de la Universidad, y además es un gran melómano. Va siempre a nuestros conciertos; en ese contexto fue que conocí este trabajo, y es claro que entrar a conversar con ellos sobre el problema cultural es un desafío muy interesante.

Omar Corrado: Tendría demasiadas preguntas pero no quiero intervenir porque he tenido el privilegio de la palabra en muchas ocasiones en este encuentro. Sólo una reflexión. Se perfilan dos niveles que no son incompatibles. Es una cuestión de foco. Una disciplina necesita abrirse como en un movimiento centrífugo, y creo que no es incompatible con un movimiento centrípeto de seguir revisando sus propias cuestiones más específicas. En definitiva en este diálogo hay algo que podríamos tomar de la reflexión de Leonardo Waisman, sobre cómo comunicamos este saber específico y tan inevitablemente musicológico a los saberes con los que queremos relacionarnos. Es tan difícil asumir la densidad de los saberes de las disciplinas con las que nos relacionamos que de pronto en este movimiento expansivo me pregunto si esta cuestión utópica de poder, a través de eso, identificar nuevas preguntas, nuevos problemas, el riesgo -que no me asusta, pero lo planteo como tal- no es el de navegar en un nivel excesivo de generaliza-

ción. Me parece que hay una tensión ahí que debiera plantearse, no sé si lo ven así.

Luis Merino: Gracias por la pregunta, Omar. Yo creo que no son incompatibles, yo creo que al principio abrir la mirada hacia lo que tú hablas como lo centrífugo puede tal vez traer un cierto descuido hacia adentro, pero de ninguna manera, una vez que se reestablece el equilibrio, esto se da. No creo que sea un problema, y que lo que se queda en lo centrífugo pueda llegar a una generalización vacía, en el sentido de cosa que tiene que ver con otros lenguajes. Yo no lo entiendo así, pero si se produce un énfasis hacia una parte más que a la otra, luego empieza a reestablecerse [el equilibrio]; por lo menos ésa es la esperanza que yo tengo.

Gerard Béhague: También hay un problema ético en todo esto, me parece, en el sentido de que todos nosotros, que estamos en educación, sabemos que básicamente la educación es un adoctrinamiento, de una manera u otra. Y entonces se trata de cómo estudiar y de cómo explicar todos los cánones y valores que tenemos. Es un problema muy importante, muy difícil de resolver y al mismo tiempo tenemos que indicar, explicar cuál es la historia de la canonicidad en nuestras disciplinas. Pero por otro lado, acudir a todas esas preguntas me parece muy deseable, muy saludable, y hay que saber cómo hacerlo desde un punto de vista estratégico, y ése es el problema justamente del profesor de musicología o etnomusicología o de cualquier “logía” que sea. En cuanto a la llamada democracia pensante, es un problema ético muy importante. Yo también diría que no quise ser tan extremista ni absoluto cuando decía que el diálogo con ciertas disciplinas es imposible. Es imposible ahora, pero tal vez, como bien dice Carolina, en el futuro sea diferente. Yo sé que, por ejemplo, tengo colegas de Universidad, profesores de historia del arte, que no se interesan de ninguna manera en considerar lo que estudian desde un punto de vista relativista cultural. Para mí, estudiar cualquier cosa sin considerar el relativismo cultural antropológico no tiene sentido, pero para muchos de ellos sí. Pero estamos en democracia, tienen derecho a hacer como bien entiendan.

Carolina Robertson: Creo que mi experiencia con todo esto es que cada uno de nosotros tiene un pedacito del rompecabezas tratando de entender el sonido, que es mi propósito. Yo creo que las universidades nos enganchan mucho por el ego y por los territorios disciplinarios, por eso de defender esta partecita del condado, y entonces somos el duque de nuestro territorio sin abrir mucho esas fronteras. Pero yo creo que la persona en mi

departamento que se dedica a la composición electroacústica tiene una porción muy importante para lo que yo estoy haciendo. La persona que se dedica totalmente al estudio de la notación medieval me dio un pedacito de la fórmula de lo que yo estaba diciendo. Estoy dedicándome mucho a la escucha de mis colegas, porque cuando escucho profundamente y hago las preguntas, encuentro las respuestas ahí: otro pedacito del rompecabezas. Cuando yo me refiero a una disciplina polifónica me refiero precisamente a eso, a que todas esas voces van trayendo un pedacito.

Luis Merino: Hay un aspecto en que Gerard tiene la razón; es con respecto al canon pedagógico, porque evidentemente la interdisciplina nos plantea el cómo formamos a un musicólogo, y ahí entra ese canon pedagógico al que se refirió Gerard.

Omar Corrado: Bien, es hora de democratizar la mesa. Va a haber allí un micrófono que circula.

Juan P. González: Después de escuchar esta interesante y contundente mesa se me reafirma cada vez más la imperiosa necesidad de instalar el campo de la musicología popular, aunque Gerard no esté de acuerdo.

Gerard Béhague: En la terminología....

Juan P. González: Bueno, en la terminología. Las referencias al amplio campo de la música popular urbana, mediatizada, moderna, han sido mínimas o absolutamente tangenciales en la reflexión sobre el canon en el año 2004 en Argentina, América Latina, reproduciendo una vez más una tendencia de la Academia latinoamericana de antigua monta. No es considerado el problema de la construcción del canon perceptivo a través de la industria musical. No es considerado Philip Tagg en cuanto a la construcción del canon perceptivo por la influencia de la imagen y sonido en el cine, en la televisión, en los juegos de video, en los juegos de computador, en MTV. Cómo esa construcción del canon perceptivo influye también en la manera como yo puedo escuchar una sinfonía de Brahms, o la manera en que yo puedo escuchar un *nguillatún* mapuche. No es considerado Franco Fabbri en cuanto a la construcción de cánones analíticos de los años 60 o 70. No es considerada la medición del consumo, como los *top-ten*: en el consumo hay un tema canónico en juego también. Industria y canon. Yo entiendo que no podemos. Yo entiendo perfectamente que somos humanos, tenemos nuestras especialidades, no podemos abarcarlo todo. Magistralmente,

Carolina nos instala el problema de la interdisciplina, lo cual complejiza mucho más el panorama, y no estoy pidiendo a la mesa que se refiera específicamente a esto. Está el paradigma atrás de la música escrita y de la música oral, y está muy bien. Indudablemente me parece que es importante llamar la atención en la reflexión sobre el canon, pero quiero por lo menos poner sobre la mesa el problema de esta ausencia. En mi propia experiencia, y aquí tomo también un diálogo que se planteó unos días atrás con Leonardo Waisman, en cuanto a que yo planteé esta especie de Midas de la musicología en cuanto a la construcción de cánones. De alguna manera Leonardo pensaba que no era tan así, que no teníamos tanto poder ya en definir eso. En el ámbito de la música popular, yo he estado en una experiencia de largo aliento, en una labor editorial con la Sociedad Chilena de Derechos de Autor y la Universidad Católica sacando unos volúmenes que se llaman *Clásicos de la música popular chilena*, oh!, ¡qué cosa más canónica. Y es el siglo XX completo. Llevamos diez años en eso, posiblemente vamos a estar unos ocho años más. Hemos editado dos volúmenes; son cuatrocientas canciones que estamos definiendo, transcribiendo, analizando y haciendo un somero análisis de estudio estilístico. ¿Qué es lo que pasa ahí? Y tomando la cita de Merino, nos enfrentamos a un problema de juicio histórico y a un problema de juicio estético. Es muy difícil tomar la decisión políticamente correcta. Nos hemos dado cuenta de cómo ha influido esto en la escena musical chilena. Al rescatar repertorio, músicos populares actuales hacen *covers* de ese repertorio. O como lo que vivimos acá hace poco en la presentación de la música de cámara: [el repertorio popular] es utilizado para hacer arreglos dentro del conservatorio. Entonces nosotros estamos generando un repertorio que está canonizándose desde la propia industria y de la propia actividad del conservatorio. Solamente quiero decir lo difícil que es el problema de la ética, el problema del gusto personal, el problema de la correcta visión antropológica, las discusiones que se producen cuando se antepone el juicio histórico, la popularidad que tuvo en la época frente al juicio estético, la trascendencia que tiene hasta hoy. ¿Qué pesa más? Antropólogos no lo podrían hacer. El problema de la subjetividad es difícil de resolver, la transparencia nuestra y el rol del editor están en juego. Quería contar esto, porque de alguna manera podría iluminar la construcción del canon desde la música popular, y la pregunta es para Gerard Béhague. Obviamente él es un caso extraordinario y excepcional en la medida en que es un académico que logra hacer un trabajo muy notable en un área musical muy vasta. Podría ser comparable al caso de etnomusicólogos cubanos, lo que seguramente tiene que ver con la propia naturaleza de la música que estudian, en la cual se pasa del trabajo de la música oral al

trabajo de la música urbana o mediatizada. En aras de hacer un poco de justicia en torno a la música popular urbana, quería preguntarle a Gerard cómo llegó a estudiar timbaladas o a hacer un trabajo sobre *bossanova*, estando tan bien instalado en una zona previa de música de tradición oral a una zona de música de tradición popular.

Gerard Béhague: Es cuestión de vivencias personales. No quiero entrar en la autobiografía, nada de esto, pero yo era estudiante de piano en el Conservatorio Brasileiro de Música en la década del 50, y conocía muchos de los bossanovistas, estaba interesado en el *samba jazz* de la época. Incluso me acuerdo que en el fin de semana iba a hacer una *jam session* de *samba jazz*. O sea, para mí estudiar música popular brasilera era la cosa más natural. Y no era porque yo era estudiante del Conservatorio que me parecía que esta música no tenía una razón de ser. Claro que no lo llevaba al Conservatorio, porque mi profesora veía eso como un sacrilegio... una blasfemia. Yo entiendo muy bien su intervención en relación a lo que se llama *musicología popular*, sobre todo la música popular de masa de hoy. Estoy de acuerdo en que hay que tomar todo eso en consideración, pero básicamente yo no veo ninguna gran diferencia entre estudiar una música de *candomblé* bahiano, como una música de tradición timbalada. Por mis conexiones musicales a través del *candomblé*, yo llegué a conocer Carlinhos Brown personalmente, muy bien. Llegué a conocer a los presidentes de *Olodum* muy bien. Entonces me interesé también... Yo creo, eso le digo a todos mis estudiantes, que uno tiene que estudiar aquello que ama. La música es lo mismo; los mejores musicólogos son aquellos que tienen una cierta afinidad estética con lo que estudian. Entonces, para responder su pregunta, para mí es exactamente lo que pasó. No es casualidad. Claro que me interesa mucho todo tipo de música. No interesa si es la tradición llamada escrita u oral. Yo veo una gran cosa: la riqueza de la dinámica latinoamericana musical es toda esa fluidez que existe en nuestras tradiciones.

Luis Merino: Tengo un breve comentario a lo que dice Juan Pablo. Yo no creo que el crecimiento o el desarrollo de la disciplina vaya por un crecimiento por oposición, en términos de los repertorios que se estudian. Yo recuerdo que fue la discusión clásica entre los musicólogos históricos y los etnomusicólogos en la década de los 60. Por eso se llegaban, en EE.UU., por lo menos, a deformaciones bien interesantes: había compositores latinoamericanos de ancestros indígenas que según los musicólogos históricos no podían ser estudiados por la musicología histórica, porque al ser de ancestro indígena tenían que pasar a la etnomusicología. Yo creo más bien que el cre-

cimiento se da más en torno a los aportes de los conceptos que cada disciplina entregue a la otra. Yo creo que ése es el punto fundamental. Por eso yo, en la parte mía, me refería al aspecto de práctica social como un aspecto fundamental que los musicólogos históricos tienen que estudiar, porque normalmente es un aspecto del que no se preocupan, y es un punto que efectivamente sí se estudia cuando tú estudias la música llamada ahora popular urbana, porque el aspecto de industria cultural es fundamental. Por lo tanto fue un punto también que develamos acá en el año 89, donde pudimos establecer esos marcos de interacción, un campo de interacción sobre la base de conceptos que pudieran ser comunes.

Alejandro Vera: A mí hay algo que me preocupa en lo que hemos escuchado: el sentir que para dialogar con otras disciplinas, los códigos que hay en la música son demasiado específicos. Yo digo que no es tan específico el lenguaje que nosotros tenemos en la música y en la musicología si lo comparamos, por ejemplo, con matemáticas, con todo lo que saben los chicos cuando salen de la enseñanza media en matemáticas. Y nosotros estamos preocupándonos porque ponemos una partitura y el lector no la va a saber leer. Entonces lo que me preocupa es poder dialogar con otras disciplinas sin renunciar a nuestras especificidades. Porque también son las que nos definen como disciplina y como ciencia, que es importante. Porque si no, lo que estamos haciendo no es dialogar quizá con la antropología ni con la sociología; lo que estamos haciendo a lo mejor es plegarnos al monólogo sociológico y al monólogo antropológico, que no es lo mismo. Dialogar implica por supuesto que nosotros hacemos un esfuerzo para comprender las teorías antropológicas, sociológicas, etc., y los antropólogos hacen un esfuerzo para comprendernos a nosotros. Y eso está relacionado también con otra cosa que me preocupa un poco, que es el tema de la difusión. Se ha hablado mucho de la necesidad de divulgar, de que el relato musicológico llegue a más gente, y me parece realmente muy importante. Pero hay un riesgo que implica eso también, a mi juicio, y hay que tener cuidado. Por fijarnos en estos mil lectores, que a lo mejor pueden leerlos y no son especialistas en musicología, olvidamos a ese alumno tesista, que en diez años más va a querer revisar la tesis o el trabajo que yo hice y revisar la fuente. Y si no hay un aparato crítico muy detallado, muy específico, especializado, probablemente él no pueda hacerlo. Y va a pasarnos, como nos ha pasado a muchos alumnos tesistas, que tenemos que ir al archivo y revisar todo un archivo entero porque el historiador o el musicólogo que escribe el libro no citó exactamente la fuente. Lo que quiero decir es que me preocupa tanto ese alumno tesista como los mil lectores no especialistas que pueden leer-

me, porque ese alumno va a ser el que posibilite que el conocimiento avance, el que va a rectificar mis errores y va a revisar un poco lo que yo hice.

Carolina Robertson: Yo quiero decir que es un reto lo que tenemos por delante en la musicología. En veinte años vamos a tener que saber mucho, mucho más de lo que sabemos individualmente en este momento para practicar. Estamos en una crisis de cómo absorber la tremenda información musical que viene hacia nosotros, y hay que sumar a esto los adelantos en el estudio de la música popular, que es realmente donde se está forjando la teoría más interesante en la etnomusicología. En este momento la teoría viene de la música popular, que empezó en EEUU. Pero el desafío, el reto que nos pone el estudio de la música popular va a hacer explotar otra vez la disciplina ¡Y está bien que explote! El caos es absolutamente necesario para el crecimiento de cualquier disciplina, de cualquier actividad, en la vida cotidiana. Así que podemos incorporar eso, y creo que tenemos que darnos cuenta con mucha humildad de que por mucho que sepamos en este momento es muy poco de aquí a diez años, en la comprensión musical que tenemos. Y más: tenemos constantemente ejemplos nuevos, quiero agregar esto porque... a mí me da todo por el humor. Yo, de vuelta a la Argentina, veo la propaganda principal de Coca Cola, que es una escena de una película de la India, de Hollywood, no sé si habrás visto esto por televisión, pero me fascina que en este momento esa propaganda de Coca Cola, donde sale el mozo de la India y empiezan a cantar una música del norte de la India, esté acá en la Argentina. Bueno, todo esto va afectando el clima que trata, que es la materia prima de la musicología. Estamos en ese caso en una situación de cambio. Por eso la imagen con la cual yo terminé, porque tratar de atrapar el canon es una cosa imposible. Es todo impermanente. Y cómo creamos estrategias de estudio dentro de la disciplina y fuera de la disciplina dentro de esa interferencia. Esa es la pregunta de hoy.

Leandro Donozo: Tengo la sensación de que voy a preguntar una cosa que es una tontería, pero sospecho que son esas tonterías las que nos vamos a estar preguntando muchas veces durante largos meses y después vamos a decir: ¿por qué no lo preguntamos es ese momento? Se ha mencionado varias veces en las jornadas esto de la interdisciplinariedad y de la relación con otras disciplinas, y de las audiencias: a quién le hablamos, qué decimos, cómo lo decimos, por qué estudiamos. Y yo comprendo que, a través, por ejemplo, de la trayectoria de Carolina Robertson, de una actuación tan vasta de trabajo de campo entre estas culturas diferentes, llega un momento en el cual aparecen nuevas preguntas a las cuales las metodologías y las teorías

musicológicas por sí solas no van a dar respuesta. Y llevan a esta expansión metodológica, teórica, que en este momento se está planteando. Y el Profesor Merino, en su respuesta, también plantea esta cuestión de relacionarse y menciona ejemplos en el campo de la biología. Lo que no entiendo es lo siguiente: por momentos no me queda claro si están planteando simplemente un agotamiento del canon musicológico en el sentido de metodologías y teorías de estudio, o directamente de temas de estudio. Estoy diciendo: ¿hay que expandir el cómo estamos estudiando en la música, o qué música estamos estudiando? Me daba la sensación, por momentos, de que lo que estuvimos hablando en las jornadas, y preguntándonos por el estilo de un compositor, o por trozos de la trayectoria histórica de una institución o de un estilo, fuera casi una ingenuidad de nuestra parte. Es decir, la pregunta concreta es ¿cuál es el alcance que están dándole prácticamente a las propuestas que están haciendo? Diríamos... ¿es un agotamiento de las preguntas, o de las metodologías, o una cosa más amplia? Quiero agregar una cosita más, también con este tema de las audiencias, ¿cómo hacer para no perder de vista, en esta expansión de audiencia, con quién hablamos, con quién dialogamos y cómo hacer para no perder [los interlocutores de] la disciplina?. Me resulta difícil responder si los biólogos están pensando: ¿cómo hacemos para hablar a los musicólogos y que se entienda lo que estamos hablando?. Y cómo hacer para abrirse... sin irse... ¿se entiende bien?

Carolina Robertson: La disciplina está en su infancia.

Leandro Donozo: Sí, estoy de acuerdo

Carolina Robertson: Entonces tenemos la oportunidad de decir: ¡Ah, no! Hicimos esto y ahora nos vamos en esa dirección. Como quien dice: bueno, en este momento, que todavía estamos en la cuna musicológica, empezamos con estas herramientas que nos parecieron que eran lo del momento. Esas no van a desaparecer, van a modificarse, se van a refinar, pero yo no estoy hablando de una musicología extinta; estoy hablando no de dejar la disciplina, sino de decir: hay que fortalecer eso. Hay gente que así hizo muy bien, les fascina eso. A mí no me contesta las preguntas que tengo. Y hay otros que también sienten como yo: está esto, sigamos esto porque nos daba buenos resultados, estamos aprendiendo cosas nuevas, produciendo partituras nuevas, ediciones nuevas, y a la vez hay tantas preguntas acerca del sonido que podemos hacer. Que tenemos esto, es una de las columnas, y se van formando otras columnas de igual validez ¿no? No es

una cosa unilineal, sino esta polifonía de la cual yo hablo. Es algo que va a informar a la vez que va a hacer mella en lo que ya estudiamos en forma más tradicional. Todo esto va a ir comunicándose. Lo que creo que pasa es el miedo: si nos vamos en esta dirección ¿qué me pasa a mí dentro de esto? Siempre es esa la idea, la de estar validando lo que nosotros hacemos. Y yo creo que estamos hablando aquí de una disciplina que valida muchas voces y muchos enfoques distintos, que van a crear una nueva forma de discusión. Entre nosotros, en la interdisciplina incluso. Yo estoy aprendiendo muchísimo de gente de mi departamento, gente que trabaja en otros campos en el estudio de la música.

Luis Merino: En relación con lo que dice Leandro, que creo que son preguntas importantísimas. A la primera: aquí estamos enfrentando altísimos márgenes de incertidumbre, que es un punto que tenemos que manejar. Segundo lugar: estamos hablando de procesos muy graduales. Yo quiero dar un ejemplo. Por favor, no crean que lo estoy diciendo políticamente correcto. Yo estuve diez años atrás aquí mismo, en esta ciudad. Y he escuchado solamente desde ayer que pude llegar a ahora, y quiero decirles que globalmente el nivel de las intervenciones ha subido ampliamente. Es la sensación que tuve, cuando leí los *abstracts* de lo que se había visto antes, y luego escuché las ponencias, y el nivel es alto, pero estamos hablando de diez años. La otra cosa que yo marcaría es la siguiente: el manejo de las audiencias no especializadas es un requisito de supervivencia de las instituciones hoy. ¿Por qué? Porque si no, se produce el enclaustramiento de la ciudad letrada, o sea que tú empiezas a hablar solamente por lo que es tuyo y nada más. Y ese es un proceso creciente: tú cada vez empiezas a hablar con menos, hablar con menos.... Y la otra cosa es que contra eso se produce lo que llamaría un crecimiento por sinergia. El crecimiento por sinergia es una cosa que es ya no sólo de la musicología; es de todas las disciplinas. Nosotros tenemos una facultad que se llama de Ciencias, y a veces han traído reactores. No me pidan que les explique el aparato porque no lo entiendo mucho, pero lo que sí entiendo es que en ese aparato van a actuar los bioquímicos, van a actuar los biólogos, van a actuar los físicos, todos van a meterse en ese aparato usándolo de distintas maneras. No va a ser lo que pasa a veces en la nuestra, que llegó el aparato y: “No, este aparato es para mí”. “No, este aparato es para acá”... No. Ellos entienden que el aparato está abierto ¿entienden esto? Entonces, la actitud de sinergia es, según mi criterio, un imperativo hoy en día, porque si no las instituciones cada vez van cerrándose. Y aquí viene el otro problema, el socioeconómico. En Chile los aportes del Estado han bajado de una manera tal que a la Universidad de

Chile le entregaba el Estado como aporte directo, treinta años atrás, 92 %; hoy día es el 27 %. Entonces, si tú no te abres a la comunidad, otros se abren y te sacan la persona que puede llegar a hablar contigo. O sea hay un problema del que se ha hablado mucho en América Latina, que es lo que llamaría el capitalismo salvaje, porque la estructura del capitalismo, en EEUU o en Europa, se ha manejado con otros conceptos de los aspectos sociales. Aquí no, por lo menos en Chile; nos hemos manejado desconociendo absolutamente los impactos sociales. Cuando uno toma la tarea administrativa, no la toma para denostar el sistema, porque si no, no se mete en una tarea administrativa. La tarea administrativa es ver cómo funciona la misión dentro del sistema. Entonces, a lo que voy con todo esto, Leandro, es a decir que el abrirte a nuevas audiencias, según mi perspectiva, es como un imperativo de supervivencia general. En América Latina más, porque en América Latina siempre tenemos esta estructura postmoderna entre comillas, que magnifica a mil los problemas que tienen Europa y EE.UU.

Gerard Béhague: Yo creo que su pregunta no tiene nada de tonta, por la siguiente razón: está muy bien planteada, porque realmente, al revés toda esa historia del canon musicológico, lo que estamos haciendo es exactamente lo que está diciendo: estamos armando más preguntas sobre qué y cómo. Para ampliar precisamente lo que hacemos. Y si no hay constantemente el trabajo personal de uno, este autocuestionamiento para saber cuál es el objetivo que en el trabajo desaparece y entonces no hay vida. Es esto. Me parece extremadamente importante y significativo este tipo de discusión, el de esta semana. Precisamente para saber por dónde vamos, estamos cuestionando todo lo que hacemos y cómo lo hacemos. Para al mismo tiempo ampliar, para reconocer la pluralidad de expresión cultural a través de la música que en nuestras sociedades existen.

Remo Leño: Creo que éste es el punto crítico más interesante para mí, que tiene que ver con el debate, al margen de que puedan haber existido temas muy interesantes. Plegándome a lo que planteaba la Sra. Carolina y sumando también el apoyo del Sr. Merino, la pregunta va hacia el Sr. Gerard. Me parece muy interesante el hecho del tratamiento de la interdisciplinariedad en los trabajos de investigación en particular; yo tomo como ejemplo mi acercamiento al cine. También [lo dicho por] la Sra. Carolina me parece muy importante, no solamente en esta disciplina sino en todas; creo que es una cuestión histórica que arrastramos... o que arrastran, porque yo no tengo ningún título. La persona que tiene un título [tiene] esta necesidad de ser autor, de ser el que maneje su disciplina y el que tiene esa nece-

sidad personal de éxito y de renombre. El problema que encontramos acá es que, justamente, no estamos reconociendo nuestras limitaciones, y no estamos haciéndonos eco de que el enriquecimiento de esa obra que estamos proyectando va a venir de esas otras disciplinas que nos pueden aportar. Tomo como ejemplo la obra cinematográfica en sí. La obra cinematográfica es resultado de un trabajo de equipo en donde está la fotografía, está el cine, en donde está el vestuario, en donde está el maquillaje y también está en debate en el cine a quién le pertenece esa obra. De todos modos tenemos un ejemplo, y ahí va la pregunta: si le parece como resultado posible, más claro, al Sr. Gerard el tema del cine, y de una construcción interdisciplinaria.

Gerard Béhague: Bueno, claro, la analogía no es mala, pero yo no sé nada de cine, además de ser un aficionado al cine nada más, pero... creo que el cine tiene mucho que ver con la polifonía a la que se refería Carolina. De la misma forma que el sonido también tiene que ver. El contexto... el sonido tiene contextos, varios contextos, pues tiene un contexto visual, un contexto inclusive, justamente, dentro del ritual, que es lo que me interesa a mí, personalmente, mucho. Lo que uno hace es sabérselo explicar y comprender la función del sonido dentro de toda esa complejidad del ritual. ¿Qué es el ritual en el fondo? Es una *performance* simbólica también de muchos elementos. Muchas veces inclusive es el sonido el que le da sentido a un gesto ritual. Por ejemplo, en el estudio que hago yo, cuando se usa una planta sagrada, para sacralizar la planta se le canta a la planta. O sea que la función sacralizadora del sonido es una de las funciones del ritual. El sonido no está nunca aislado de nada.

Leonardo Waisman: Yo quería por una parte hacer una defensa de lo más canónico de la musicología histórica, y ponerla en relación con lo que habló Carolina y con la pregunta de Leandro. Me refiero a las primeras palabras de lo que creo que ha sido de lo más canónico en mi formación musicológica, el libro de Reese *Música en el Renacimiento*. Comienza, si recuerdo bien: "Si existiera tal cosa como una polifonía en prosa, este libro estaría redactado de esa manera". Por supuesto que lo que significaba para Reese, los campos que hubiera abarcado esa polifonía para Reese, no hubieran sido los mismos de que habló Carolina, pero creo que eso está muy bien como respuesta parcial a lo de Leandro, ya que la idea es: si hacemos una bibliografía, si hacemos la historia del Conservatorio de Morón, cualquiera de esas cosas la podemos enfocar pensando en reflejar la polifonía. En escribirla, o compilarla con ese tipo de concepción que forma parte de la

manera en que el canon está cambiando hoy. Tengo una segunda [cuestión], que no tiene nada que ver: con Marisa [Restiffo] estábamos perplejos con Gerard por el hecho de que la palabra “etnomúsica” sea tabú, y sin embargo “etnoteoría” estamos usándola constantemente como esta relación.

Gerard Béhague: Ah! Por eso, por eso yo decía que ésa era mal usada, la mal usada terminología de etnoteoría y etnoestética. Yo tampoco estoy de acuerdo. Charles Seeger nunca estuvo de acuerdo en usar el prefijo “etno” para musicología. Porque él decía que toda la musicología es “etno”. Evidente que lo es. Hay que definir el grupo social. Pero mire, yo sólo diría esto: yo me acuerdo de Reese y su libro, pero yo tengo dudas de que él pudiera haber usado el lenguaje... de una forma polifónica adecuada...

Juan P. González: Yo vuelvo con mi tema de la musicología popular. Un poco por la respuesta de Luis Merino. Yo quisiera también contestar, y quiero usar la metáfora del “Tratado de no proliferación nuclear”: “Nosotros tenemos la bomba atómica, las bombas atómicas son muy peligrosas así que por eso no la puede tener Irak, no la puede tener Corea del Norte ¿no? Pero nosotros sí”. Ya dividimos el campo entre musicología histórica-partitura-tradición escrita y etnomusicología-tradición oral. Eso creó muchos problemas; no sigamos dividiendo el campo. Y la música mediatisada, urbana, no tiene derecho a un nuevo campo porque eso es muy complicado. Ahora, tomando también esta idea de que en realidad, claro, no es el objeto sino que es el cómo, es la manera, es el concepto. Le agradezco a Carolina el hecho de decir que, efectivamente, en el ámbito de los estudios de música popular es donde se está produciendo una renovación de la musicología. Y además, hablando de interdisciplina, el ámbito de la musicología popular plantea una real interdisciplina funcionando hace veinte años en el mundo, donde, entre paréntesis, en el IASPM Internacional, los musicólogos y etnomusicólogos somos minoría, [mientras que] en la IASPM Latinoamericana los musicólogos y etnomusicólogos somos mayoría; nos da una particularidad interesante ahí. Casi 70 contra 30. Y estamos, se está trabajando, en la interdisciplina. Y seguramente, el aporte que está haciéndose desde los estudios de música popular es por eso, porque estamos trabajando diariamente con interdisciplina hace tiempo. Entonces, yo pido que se haga una excepción al Tratado, que tengamos nuestra bomba... Y... no la vamos a usar mal, lo prometo.

Luis Merino: Juan Pablo, si hablamos de peso específico, en este preciso momento, en nuestra Facultad los historiadores de la música somos

aves raras. O sea, la musicología histórica es cada vez menor, por lo tanto, no hay un punto de vista sobre eso. Lo que si yo estoy hablando es muy importante, y voy a darlo con otra metáfora; es lo siguiente: nosotros generamos, con el que fue profesor y vicedecano de la Facultad, un curso que se llama "Conceptos para la historia de los estilos". A los estudiantes se les enseñan tres o cuatro conceptos que le permiten navegar entre la música, las artes plásticas, el cine, la danza, siempre describiendo las diferencias y todo. El resultado ha sido que hay estudiantes de medicina que me han hablado con una propiedad maravillosa, por ejemplo sobre la música y la danza. Lo que te estoy diciendo, Juan Pablo, es otra cosa. Esto no [tiene que ver] con un reparto territorial de disciplinas. Eso murió con la caída del muro y todo eso. Pero estoy siguiendo tu propia metáfora. Yo no creo, por ejemplo, en la [división?] disciplinar porque hoy en día, por ejemplo la historia, no está dirigida exclusivamente a la música de arte. Hoy día, tú mismo lo estás haciendo, hay una la historia de la música popular. Por lo tanto, la historia no es incompatible con la música popular, y la pregunta entonces es dónde queda el estudio de la música popular, en la parte histórica o en la parte sistemática. Lo que quiero decir es que el reparto territorial de la disciplina sí está absolutamente obsoleto. Mi respuesta aquí fue ésa: no pensemos en repartos territoriales, pues los repartos territoriales han llevado a otro problema también, y esto te lo digo en perspectivas institucionales, que son finalmente las decisiones que se toman, cómo se comportan los departamentos, que son los que a veces dificultan más el diálogo interdisciplinario. No estamos repartiéndonos territorios, y lo que es más, no sé cómo es acá, en Chile los musicólogos históricos no tenemos ningún poder para repartir territorios.

Gerard Béhague: Puede ser verdad, pero yo creo que Juan Pablo, como Presidente de la Rama Latinoamericana de la IASPM, está preconizando un terrorismo entre comillas de la musicología popular.

Omar Corrado: Para ser breve, sólo quiero señalar cómo se revirtió el paradigma. Me parece que llegó el momento en que uno podría decir: la musicología histórica también existe.

Gerard Béhague: Y, es posible.

Héctor Rubio: Voy a tratar de ser lo más breve posible por lo avanzado de la hora. por lo mucho que se ha hablado, por los interesantes aportes que se han hecho en esta mesa. Pero tratando de llegar al tema, me permi-

to narrar, en forma lo más breve posible, muy sintética, la experiencia que me tocó en esos tantísimos [casos] en que los profesores e investigadores somos convocados para evaluar proyectos de investigaciones. Resulta que llegó a la mesa un proyecto de investigación que proponía aplicar al campo del conocimiento musical el estudio de ciertas composiciones donde se trataba de los sistemas de fractales; utilizar todo ese aparato en función de un conocimiento determinado en el campo electroacústico. Yo desde el principio advertí que ese proyecto encerraba verdaderas debilidades, y que la persona que lo formulaba no tenía cabalmente conocimiento de fractales. Pero nos pareció a la comisión que lo más pertinente era remitirlo a nuestros colegas de la física y la matemática para que ellos dieran una opinión realmente fundada. ¿Cuál creen ustedes que fue el resultado de esa experiencia? Vino de vuelta el proyecto porque los colegas de la física y la matemática dijeron que se trataba de un proyecto fantástico, sumamente estimulante, enriquecedor para el avance del conocimiento y que merecía una calificación muy superior a la que nosotros nos habíamos permitido adjudicarle. ¿Qué extraigo yo de esta anécdota? Yo creo que [esto] nos lleva en el camino de una cierta idealización de esta cosa de aproximarnos al diálogo entre disciplinas. Yo estoy absolutamente convencido de que el planteo de lo interdisciplinario es una de las vías, caminos, que realmente necesitamos para revisar los presupuestos de nuestra canonicidad, es decir, de aquello en lo cual nos movemos cuando acordamos los objetivos específicos de nuestra propia disciplina. Pero desconfió seriamente de esa buena voluntad del colega de física del departamento de al lado, al cual me dirijo, me mira con simpatía y dice: “Pero qué interesante, es lo mismo que yo me estoy planteando”. ¿Qué es lo mismo? Yo creo que en esto descansa un gran equívoco. Todos los que hemos hecho un paso importante por la lingüística sabemos de [las dificultades] de la transmisión del conocimiento y de la posibilidad de establecer un diálogo. Decir: el circuito de la comunicación es el circuito del conocimiento del código. Sin conocimiento del código, o con un conocimiento reducido del código, sólo puede haber equívoco. En el mejor de los casos se establecerá una suerte de comunicación pero ésta seriamente estará [basada] en cuestiones que no harán pertinente el establecimiento del sentido correcto, aquél que queríamos establecer. Frente a eso, y teniendo en cuenta que esto de la interdisciplinariedad y de la transdisciplinariedad después, venimos hablando de veinte, treinta años a esta parte, y advirtiendo que los resultados hasta ahora conseguidos son decididamente magros. No es que yo descrea, sin embargo, de la necesidad de seguir invirtiendo en ese terreno. Pero me parece que es absolutamente indispensable que empecemos a plantearnos que la interdisciplinariedad sólo será

posible si la abordamos desde el conocimiento, en cada uno de los estudiosos que pretenden la interdisciplinariedad, de por lo menos dos disciplinas, a las que conoceríamos con la mayor profundidad y le dedicaríamos los mejores esfuerzos, si pretendemos que ese diálogo sea fructífero, para que sobre la base de lo mismo estemos realmente hablando de lo mismo.

Bibliografía citada por Luis Merino

Aravena Décart, Jorge

- 2004 Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las 'Anticuecas' de Violeta Parra. *Revista Musical Chilena*, LVIII/202: 12-14.

Brunner, José Joaquín

- 1990 *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*. Santiago: Documento de trabajo, FLACSO-Programa Chile, Serie: Educación y Cultura, N°4, capítulo III,.

Dahlhaus, Carl

- 1977 *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press. Traducción de J. B. Robinson.
- 1983 Sobre el juicio funcional, estético e histórico. *Analysis and Value Judgement [Monographs in Musicology N°1]*. Nueva York: Pendragon Press. Traducción de Siegmund Levarie.

Maturana, Humberto R. y Francisco Varela G

- 1993 *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano [Colección Fuera de Serie]*. Santiago: Editorial Universitaria.

Palisca, Claude

- 1968 *Baroque Music [Prentice-Hall History of Music Series]*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.

Pereira Salas, Eugenio

- 1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

Salinas Campos, Maximiliano

- 2000 ¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX. *Revista Musical Chilena*, LIV/193: 47.

Valdés, Samuel Claro

- 1974 *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile. Reedición, 1994. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

Torres, Rodrigo

- 1988 Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del cono sur". *Revista Musical Chilena* XLII/169: 71.