BOLETÍN DE ESTÉTICA

La dimensión estética en el pensamiento de Bernardo Canal Feijóo

Gisela Fabbian

Perspectivas filosóficas sobre el pop-rock

Sol Bidon-Chanal

Nota

Consideraciones sobre la danza y los metadiscursos artísticos

Magdalena Casanova

Comentarios bibliográficos

CIF Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estudios en Filosofía del Arte

Año XV | otoño 2019 | n° 47
ISSN 2408-4417

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA EN EL PENSAMIENTO DE BERNARDO CANAL FEIJÓO

Gisela Fabbian

PERSPECTIVAS FILOSÓFICAS SOBRE EL POP-ROCK

Sol Bidon-Chanal

Nota

CONSIDERACIONES SOBRE LA DANZA Y LOS METADISCURSOS ARTÍSTICOS

Magdalena Casanova

Comentarios bibliográficos

AÑO XV | OTOÑO 2019 | N° 47

ISSN 2408-4417

Director
Ricardo Ibarlucía (CONICET, Universidad Nacional de San Martín)

Comité Editorial
José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín) – Pablo E. Pavesi (Universidad de Buenos Aires) –Diana I. Pérez (CONICET, Universidad Nacional de Buenos Aires) – Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba) – Daniel Scheck (Universidad Nacional del Comahue)

Comité Académico
Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia) – Fabrizio Desideri (Università degli Studi di Firenze) – Filippo Fimiani (Università degli Studi di Salerno) – Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense) – Leiser Madanes (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires) – Pablo Oyarzun (Universidad de Chile) – Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México) – Eleonora Orlando (CONICET, Universidad Nacional de Buenos Aires) – Mario A. Presas (Centro de Investigaciones Filosóficas) – Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) – Jean-Marie Schaeffer (École des Hautes Études en Sciences Sociales-Centre National de la Recherche Scientifique) – Sigrid Weigel (Zentrum für Literatur - und Kulturforschung, Berlín)

El *Boletín de Estética. Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas* aparece cuatro veces al año con periodicidad trimestral (Verano, Otoño, Invierno, Primavera). Dirigido a un público especializado, su objetivo es contribuir al desarrollo de la estética y la filosofía del arte en el mundo académico de habla hispana a través de la difusión de trabajos originales.

Esta publicación integra el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-CONICET) y la Scientific Electronic Library (SciELO). Se encuentra indizado en: SCOPUS (Elsevier), ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), MIAR (Matriz de Información para el análisis de revistas), The Philosopher's Index, Latindex (Catálogo: Nivel 1: Superior de excelencia) y Binpar (Bibliografía Nacional de Publicaciones Periódicas Argentinas Registradas) y LatinREV (Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades, FLACSO).

http://www.boletindeestetica.com.ar/
Contacto: boletindeestetica@gmail.com

Editor responsable: Ricardo Ibarlucía, Centro de Investigaciones Filosóficas. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires. © Centro de Investigaciones Filosóficas. Queda hecho el depósito que marca la Ley Nº 11.723.

ISSN 2408-4417

Diseño gráfico: Verónica Grandjeam Maqueta original: María Heinberg

Otoño 2019

SUMARIO

Artículos 5

Gisela Fabbian
La dimensión estética en el pensamiento de Bernardo Canal Feijóo 7-23

Sol Bidon-Chanal
Perspectivas filosóficas sobre el pop-rock 25-64

Nota 65

Magdalena Casanova
Consideraciones sobre la danza y los metadiscursos artísticos 67-85

Comentarios bibliográficos 87

Artículos

Gisela Fabbian es Doctora en Filosofía y Magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), donde se desempeña como docente de Introducción a la Filosofía del Instituto de Arquitectura. Es becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, con lugar de trabajo en el Instituto de Filosofía "Ezequiel de Olaso". Su campo de investigación es la historia de las ideas estéticas en la Argentina. Es autora en colaboración de la edición crítica de los *Escritos profanos* (2019) de Bernardo Canal Feijóo y de *La transfiguración estética. Arte e identidad cultural en el pensamiento de Bernardo Canal Feijoo* (Buenos Aires: 17grises editora). Correo electrónico: giselafabbian@yahoo.com.ar

Sol Bidon-Chanal es Licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Realiza en cotutela el Doctorado en Filosofía por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) y en Estética, Ciencias y Tecnologías del Arte (orientación Música) por la Université Paris 8. Es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con lugar de trabajo en el Instituto de Filosofía "Ezequiel de Olaso" (INEO). Ha sido distinguida con la Beca Saint-Exupéry y por el Programa "Becar" para realizar estadías de investigación en Francia. Correo electrónico: solbidonchanal@gmail.com

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA EN EL PENSAMIENTO DE BERNARDO CANAL FEIJÓO

Gisela Fabbian

Gisela Fabbian
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de San Martín

La dimensión estética en el pensamiento de Bernardo Canal Feijóo

Resumen
Una de las principales preocupaciones de Bernardo Canal Feijóo (1897-1982) fue la de configurar una concepción de cultura basada en la relación del hombre con su lugar como modo de definir una identidad que concilie la unidad nacional y la particularidad regional. El presente artículo analiza esta concepción teniendo como base dos documentos inéditos que forman parte del Archivo Bernardo Canal Feijóo, de cuyo estudio se desprende una noción de cultura que, transfigurada estética y simbólicamente, pone de manifiesto el modo de ser de un sujeto colectivo constituido como pueblo.

Palabras claves
Estética argentina – Pathos – Conciencia – Arte y literatura argentinas – Identidad cultural

The Aesthetic Dimension in the Thinking of Bernardo Canal Feijóo

Abstract
One of the main concerns of Bernardo Canal Feijóo (1897-1982) was to configure a conception of culture based on the relationship between the man and his place as a way of define and identify an identity that reconciles national unity and regional particularity. This article analyzes the concept of culture based on two unpublished documents that are part of the Bernardo Canal Feijóo Archive. From his study emerges a notion of culture that, aesthetically and symbolically transfigured, reveals the way of being of a collective subject constituted as a people.

Keywords
Argentine Aesthetics - Pathos - Consciousness - Argentine Art and Literature - Cultural identity

Recibido: 14/08/2018 Aprobado: 07/11/2018

Luego de seis décadas de producción ininterrumpida, Bernardo Canal Feijóo (1897-1982) dejó una prolífica y multifacética herencia intelectual constituida por un archivo voluminoso y heterogéneo. Aun cuando incursionó en la poesía y la dramaturgia, su género por excelencia fue el ensayo. Esta tipología singular de intervención literaria le permitió recorrer múltiples disciplinas, desde la antropología hasta la crítica literaria, pasando por la arqueología, la sociología, la estética, y recurriendo a fuentes disímiles, que incluyen desde manifestaciones de la cultura popular hasta fenómenos artísticos de la "alta cultura" y reflexiones teóricas de diversos autores. Aunque sus trabajos abordan una variedad de temas, una de sus principales preocupaciones se centró en la necesidad de configurar una concepción de *cultura* que sentara sus bases en la relación del hombre con su lugar como modo de definir una identidad que concilie la unidad nacional y la particularidad regional.

A sus 85 años, Canal Feijóo continuaba siendo un hombre intelectualmente activo. Presidente de la Academia Argentina de Letras desde hacía más de dos años, no sólo colaboraba asiduamente con el *Boletín* de dicha institución, sino también con distintas revistas y periódicos, redactaba prólogos de libros, presentaciones de muestras de arte, e incluso, al momento de su muerte, se encontraba preparando un texto que acompañaría una serie de xilografías de José Manuel Moraña sobre *Les Fleurs du Mal* de

Charles Baudelaire.[1] Sostenido durante seis décadas, este ritmo de trabajo se tradujo en una cuantiosa producción que no sólo está conformada por decenas de libros y un centenar de artículos publicados, sino también por innumerables anotaciones de lectura, correcciones y versiones alternas de sus propios textos, escritos preparatorios para sus trabajos editados y bocetos que permanecieron inéditos. Este cúmulo de materiales, altamente significativo para la historia de las ideas en Argentina, se habría perdido indefectiblemente sin el cuidado de una de sus hijas, Adriana Canal Feijóo, quien contribuyó con ese material en la conformación del valioso archivo personal de su padre.[2]

Si bien se trata de un archivo voluminoso, uno de los puntos focales se ubica un conjunto específico de documentos ("Diagrama general" y "América a dos puntas") que funcionan como elementos cartográficos claves en un intento por redimensionar el mapa que daría coherencia integral a la obra ensayística de Canal Feijóo. Una reconstrucción y ampliación analítica del esquema presente

[1] Canal Feijóo había estado trabajando en el estudio introductorio que encabezaría las xilografías de Moraña; sin embargo, la muerte lo encontró antes de ver terminado su trabajo. De todos modos, al año siguiente el texto fue publicado bajo el Título *Idilios Profanos*; la selección de las notas que lo conforman fue realizada por el editor del libro sobre la base de los adelantos que el propio Canal Feijóo le había entregado. (Canal Feijóo: 1983). En base a la serie de apuntes dedicados a Baudelaire, hemos trabajado con Ricardo Ibarlucía en el establecimiento y edición crítica de los textos y logrado armar un volumen que recupera la idea de libro integral y excede el capítulo dedicado a las xilografías de Moraña (Canal Feijóo: 2019).

[2] La versión digitalizada de dicho archivo forma parte actualmente del fondo de la biblioteca del Centro de Investigaciones Filosóficas – Buenos Aires. Adriana falleció en agosto de 2012 y el archivo quedó en manos de sus herederos, quienes lo donaron, en marzo de 2014, a la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno" de la República Argentina, Archivos y Colecciones Particulares, Fondo Bernardo Canal Feijóo (BNA-ARCH-BCF).

en estos documentos deja al descubierto, a partir del cotejo de materiales editados y documentos inéditos, las bases de una reflexión integral sobre la cultura que sería riesgoso ceñir a una categorización previamente restrictiva. Estos documentos presentan, entonces, un esquema o especie de croquis o punteo con especificaciones mínimas y una propuesta inicial que tiene a la noción de cultura como idea directriz; una especie de guía que permiten recorrer, organizar y comprender la obra y pensamiento de Canal Feijóo.

De este modo, para lograr dimensionar la propuesta implícita en ese esquema es necesario comenzar por dilucidar la proposición inicial que la encabeza y que funciona como matriz elemental:

> Cuatro planos de investigación para ver si hay una constante, y donde calza, en los modos de traducir –o resolver– en transfiguración simbólica o estética, el pathos o la conciencia de ser o estar aquí. (ABCF– 1)[3]

Es evidente que esta sentencia condensa una serie de elementos significantes que exceden ampliamente lo breve de su formulación. En este sentido, es conveniente distinguir cada una de sus posibles escisiones, examinar sus componentes y desplegar sus postulados más relevantes.

CUATRO MOMENTOS HISTÓRICOS

Indudablemente el inicio de la sentencia indica "*cuatro planos de investigación* para ver si hay una constante". Estos planos son

[3] En lo sucesivo, los textos correspondientes al Archivo Bernardo Canal Feijóo se citará de acuerdo a la nomenclatura de la versión digital con las siguientes siglas ABCF.

enumerados por el propio Canal Feijóo en una serie de puntos que se siguen en "América a dos puntas" a continuación de la proposición inicial y denominados como: "arqueológico, prehistórico o precolombino", "colonial o histórico", "independiente" y por último "crítico". A partir de estas designaciones es posible entenderlos como *cuatro momentos históricos*, a saber: período precolombino, período colonial, período de la independencia nacional y por último el período conocido como "organización nacional".

Cada uno de ellos y la descripción de sus rasgos mínimos son abordados por Canal Feijóo a partir del análisis de diferentes elementos significativos que funcionan como puntos de acceso a cada período. En el primero, Canal Feijóo propone un análisis de las manifestaciones culturales precolombinas siguiendo un recorrido comparativo entre los principales elementos culturales de los dos extremos de América Latina (culturas precolombinas mexicanas y sudamericanas, centrándose en éste último caso principalmente en las culturas que se desarrollaron en las actuales tierras de Santiago del Estero), señalando ciertas características "primordiales" que colocan a ambas culturas en una tensión bipolar concentrada en lo masculino y lo femenino. En el segundo, al que designa como "Colonial o Histórico", plantea el estudio de la arquitectura e imaginería del período colonial, donde reconoce el desarrollo del barroco como "estilo de la contrarreforma como estilo americano, y la feminización de la expresión creadora, con la supeditación al rectorado de la Iglesia marianizada desde el Concilio de Trento" (ABCF-1: 1). A lo mencionado en el documento es posible incorporar, en lo concerniente a ese mismo plano, los estudios que el propio Canal Feijóo desarrolló en algunas de sus obras publicadas. Esto es, el análisis de ciertas prácticas populares del presente (leyendas, fiestas, cultos religiosos,

tejidos y arquitectura) como espacios en los que la raíz aborigen pervive a los procesos de colonización y evangelización.

En el paso hacia los dos últimos períodos se produce, para Canal Feijóo, una cesura, un cambio de perspectiva, un desplazamiento en los modos de producción, desde el uso de un "lenguaje plástico" implementado en los dos primeros planos (al que denomina "lenguaje del espíritu religioso") hacia el "lenguaje literario" (o "lenguaje del espíritu patriótico o político"). La propuesta para este tercer plano, el "Independiente", es leer en clave simbólica el destino histórico argentino y sus vicisitudes a partir del análisis crítico de las tragedias de Juan Cruz Varela, *Dido* (1823) y *Argia* (1824). Es una instancia en la que "se canta a 'la Patria' vista como mujer", encarnada en la figura de Dido, entendida como el mito simbólico del destino histórico argentino en su etapa preconstitucional (ABCF-1: 1) Siguiendo esta línea de interpretación es posible considerar como parte de este plano las reflexiones que Canal Feijóo realiza respecto de *La lira argentina* y la generación del '37 (centralizados en las figuras de Esteban Echeverría y Juan Bautista Alberdi), donde además de los textos literarios examina los textos político-filosóficos. En lo que respecta al último plano, denominado "crítico" su atención se centra en la lectura del poema gauchesco *Martín Fierro* (1872-1879) aunque dado que Canal Feijóo señala efectivamente que se trata de un "estado constitucional", un "estado de pasión argentina", es justo incorporar sus exhaustivos estudios sobre la obra de Alberdi.

PATHOS Y CONCIENCIA

Volviendo a la proposición inicial, en segundo lugar, Canal Feijóo sugiere el objetivo de la división en planos: "*para ver si hay una constante*". La cuestión se centra entonces, indefectiblemente, en

develar en qué consiste esa "contante" que en su desenvolvimiento revelaría "el pathos o la conciencia de ser o estar aquí" y su correspondiente "transfiguración simbólica o estética". La búsqueda de esa respuesta traslada ineludiblemente a la tercera y última sección en la que se puede dividir la proposición inicial, a saber: "*el pathos o la conciencia de ser o estar aquí*". La expresión, que a simple vista puede parecer casual e incluso contradictoria (porque articula términos generalmente opuestos como *pathos* y conciencia), se repite con frecuencia en la reflexión de Canal Feijóo. Bajo su perspectiva, "Ser y estar" son dos términos estrechamente conectados. El ser no es un ente abstracto y ubicuo, sino que es "idéntico a sí mismo" y situado "en alguna parte" (1954: 113). En esa constitución compleja (de *pathos* y conciencia), el ser sólo se da estando y sólo es posible estar en un ser, es imposible una independencia abstractiva de uno de los términos. Únicamente son comprensibles en esa relación mutua. Sobre esta correspondencia existencial Canal Feijóo erige uno de los conceptos fundamentales: el de cultura.

En *Confines de Occidente* la articulación aparece confirmada:

> cultura es ser, o mejor dicho, cultura es… être. O bien; to be. El alarde lingüístico es aquí indispensable. Francés e inglés infunden en être y to be, esto es: en una sola palabra, dos ideas o cosas tan distintas como ser y estar, que el español aísla prolijamente. A muchos eso de tener una sola palabra para expresar dos cosas tan diferentes les parece pobreza […]. Yo creo que la pobreza está de este lado. ¿Dónde pone el español el ser cuando piensa en el estar?... ninguna cosa puede estar en alguna parte sin ser, ni puede ser sin estar en alguna parte […] sólo hay seres-estando". (1954: 113)

La realización de la cultura se configura en un espacio y un tiempo precisos. Es inconcebible en un sentido abstracto y sin la afirmación de ambos en un sentido de identidad (*pathos* y conciencia). Sobre la triada conceptual ser-espacio-identidad se afirma la configuración de una cultura. La cita condensa así el núcleo conceptual con que Canal Feijóo piensa la identidad. En su perspectiva, la cultura se constituye como el ceñido y complejo vínculo que el hombre establece con su lugar y su tiempo, y a partir del cual configura su modo de ser en el mundo, su identidad.

Llegada a esta instancia, el planteo de Canal Feijóo queda en parte revelado. Su inquietud radica en la posibilidad de que principios tan marcados en el plano arqueológico, a partir de los cuales podía configurar la cultura de aquellos pueblos ancestrales, se repliquen en los planos restantes.[4] El planteo gira entonces en torno a qué es lo que la cultura mantiene de *constante* a través del tiempo; a si existe un principio fundamental que se sostiene y atraviesa cada uno de los períodos haciendo que haya algo de permanencia en los constantes cambios culturales, en las diferentes configuraciones que manifiestan el modo de ser y estar de un pueblo. Canal Feijóo conjetura que si se parte de la idea de que

[4] En "Diagrama general" se pregunta: "¿hay alguna relación, o coherencia, en los símbolos americanos –por ser americanos– entre los símbolos indígenas y lo 'civilizados': o mejor, entre los símbolos arqueológicos […] y los símbolos históricos (a través del tiempo y la cultura que se suceden)?" La cuestión es incluso más compleja: sería acerca de la actualidad de aquellos principios. Su inquietud gira en torno a la posibilidad de que el "espíritu intelectualizado", característico de los planos de "expresión literaria o intelectual", pueda mantener algo de la originalidad del primero. Este espíritu "intelectual", "cientificista", "abstractivo", "ser de tierra y de gen, ¿no habrá en él de algún modo –aún en el espacio como constante consubstancial, subconsciente– la ecuación primordial, clave acaso de un estilo general, localizado, en cada tipo humano, en el tipo 'nacional' siempre encarnado en alguien?" (ABCF-2: 2)

efectivamente existe una coherencia, que es posible pensar en una homología entre "lo arqueológico y los histórico, pese a la heterenomía fundamental de las culturas que se suceden *in situ* (la indígena, la conquistadora, la nacional, etc.), tendríamos que reconocer que cada época, cada pueblo –raza– traduce a su modo […] el *pathos* de dichas relaciones y misterio, aunque coincidiendo siempre en una nota fundamental de carácter electivo por así decir." (ABCF-2: 4). Es que, a su juicio, cada "pueblo o época" construye por propia elección sus manifestaciones estéticas o simbólicas; pero más allá de esto, a su juicio, parece posible discernir una "constancia, una coherencia" a través del tiempo, "desde lo arqueológico hasta lo histórico y actual" en los modos de elección, de creación, de esos símbolos, de esas manifestaciones." (ABCF-2: 4) De todos modos, como deja aclarado, "esa ínsita presencia permanente a través de vicisitudes contradictorias […] parece indeclinable tener que referirla a razones de relación primaria o elemental del alma con el suelo" (ABCF-3: 1).

EL LUGAR DEL ARTE

Si se realiza un recorriendo en sentido inverso por la sentencia inicial, lo primero que se evidencia entonces es que en la expresión "*ser y estar*" se concentra el sentido y el valor sustancial que para Canal Feijóo tiene la idea de cultura, que en su pensamiento aparece siempre íntimamente ligada a los procesos de configuración identitaria relacionada con el espacio. Sin embargo, cabe aclarar que el telurismo de Canal Feijóo no es determinista: aun cuando la cultura esté condicionada por el espacio, no estará nunca determinada inexorablemente por él, sino que se transformará y transfigurará a través del tiempo por la fuerza de las variables históricas. Esto implica que la cultura no está configurada de una vez para siempre. La cultura posee una capacidad creadora y dinámica.

Ahora bien, si la cultura es esa constante susceptible de manifestarse, a través del tiempo, en clave estética o simbólica, y en ese mismo movimiento manifiesta el modo de ser de un sujeto colectivo, en este proceso entonces el arte ocupa un lugar central. En los dos primeros planos prevalecen las manifestaciones plásticas, mientras que en los otros dos las literarias. Tanto unas como otras funcionan al interior de su esquema como puntos de acceso a los mundos que intenta comprender: son manifestaciones de una cultura en las que está cifrada la identidad de una comunidad en un tiempo y espacio específico.

Ya en sus primeros escritos de *Ñan*, Canal Feijóo señalaba que el "arte del pasado" funciona "de espejo de la humanidad, de cifra del alma eterna, de respuesta triunfante a la muerte callada o Inquisidora" (2012: 112). Veía allí manifiesto el modo de ser de un pueblo: la síntesis de los instintos, las costumbres, las intuiciones del pueblo creador. A sus ojos, el arte "nunca es un hecho vano"; "las fuerzas más contenidas de la vida se liberan en él. Lo más acucioso, lo inconfesable, lo imposible, hablan en él. El examen del arte permitiría descubrir adonde aprietan al hombre la vida o el mundo" (2012: 49). Esta convicción la sostendrá aún en *Confines de Occidente* donde afirma que "el verdadero milagro del arte consiste en que revela, por gracia individual, alguna irremisible mudez colectiva" (1954: 57).

En los dos primeros planos el arte aparecerá siempre asociado al elemento religioso. En el mundo "precolombino" la relación entre arte y religión es estrecha y amalgamada: se manifiesta como una unidad donde uno no es posible sin el otro. Para Canal Feijóo,

"sólo en "el 'ejercicio' religioso, la función representativa de la realidad cósmica (externa-interna) asumía los valores del simbolismo y expresión trascendente que esencian el arte" (2012: 106). Es por eso que el arte no actúa en este período como "juego intrascendente", como "vano simulacro", sino que es "expresión esencial": "su objeto no es intercomunicación humana, sino conjuratoria vocación divina" (2012: 106). Y dado estas características, la arqueología se convierte en una disciplina fundamental: es la encargada de revelar esa función esencial del arte del pasado; pone al descubierto "el gran vano abierto sobre el momento estricto en que el arte está encajado en la religión" (2012: 105). De ese modo, permite visibilizar el estrecho vínculo entre arte y religión, su valor cultual. Este proceso no permanecerá homogéneo. Presentará una deriva más compleja en el período colonial. En esa instancia, las condiciones de producción de las representaciones adquieren un matiz diferente, más sofisticado. Ya no se trata de una amalgama entre arte y religión produciendo un objeto de culto, sino de una primera instancia de mediación representacional presente en el programa implícito de evangelización cristina.

En los dos últimos planos el arte estará ya más asociado a una función política. En el pasaje desde el plano "plástico" al "literario" –pensado en un sentido amplio desde las imágenes a lo discursivo– Canal Feijóo le otorga un lugar significativo a la poesía. Tanto en el plano "independiente" como en el "crítico" mostrará que la poesía de cada época o período pone de manifiesto las vicisitudes históricas específicas. La poesía entonces es fundamental "para el rastreo de la gran operación simbolizadora, inherente a la función imaginativa humana, y el testimonio de las vivencias simbólicas supuestas en la expresión esencial de cada pueblo a lo largo de toda su historia –localizada." (ABCF-2: 2). Sin

embargo, Canal Feijóo también había señalado que estos planos son "intelectualistas". En ese punto, el arte va dejando su lugar a una forma de expresión más discursiva, más teórica, cuyo máximo exponente en el siglo XIX será Juan Bautista Alberdi. La inclusión de esa obra en este último plano tiene una razón de ser: los textos filosóficos de Alberdi conservan, a su juicio, cierta dimensión poética. Las *Bases*, asegura, "tienen un fondo poético esencial", que "cifra la verdadera dimensión de la autenticidad y trascendencia de su inspiración" (1988: 106). Canal Feijóo argumenta además que la obra de Alberdi excede esa estrecha relación con el ámbito poético y se extiende a la literatura en general: "Si por la filosofía la concepción alcanzaba un plano de soberana abstracción, por la metáfora la abstracción filosófica subía a sublimación poética. De este modo, si por aquella faz la concepción podía optar a la historia de la filosofía nacional, por esta otra optaba a la de la literatura" (1988: 107).

LA IDENTIDAD CULTURAL

Cada una de estas producciones artísticas, literarias y filosóficas se configuran como elementos significativos en los que cristalizó la dinámica de la cultura y por consiguiente cifran una identidad. En su planteo funcionan como representaciones o manifestaciones simbólicas de configuraciones culturales enmarcadas en un determinado tiempo y espacio. Son una especie de huellas materiales de una sociedad pasada que han perdurado, formas residuales que ayudan a reconstruir matrices culturales de una determinada comunidad o pueblo. Son una porción significante y todavía activa a partir de la cual puede disponer de un análisis más general y dinámico de cultura. Al analizarlos se convierten en puertas de acceso a cada período o mundo cultural que inten-

ta comprender y permiten reconstruir e interpretar su constelación cultural.

Esto es posible porque Canal Feijóo reconoce que las producciones culturales y artísticas guardan o llevan implícitas las relaciones y experiencias de una comunidad. Las experiencias culturales se materializan en estas producciones específicas de cada época que luego son arrastradas, transformadas en el ciclo mismo del proceso cultural, incorporadas o abandonadas en función de una identidad en permanente construcción. Estas producciones humanas entonces son catalizadores de sentido que permiten imaginar una trama significativa mayor de contexto cultural restituyendo a partir de ellos un sentido olvidado de la cultura de la que dan testimonio. El análisis e interpretación de estas manifestaciones marcará el proceso con el cual es posible comenzar a reconstruir la serie de esas matrices culturales.

La pregunta última de Canal Feijóo, entonces, es por la configuración de una identidad nacional. Esta pregunta no era nueva, había recorrido la historia cultural argentina, proyectándose en algunas etapas con más fuerza que en otras, motivada por diferentes acontecimientos históricos. Y como muchos de sus contemporáneos, la respuesta a este interrogante estaba para Canal Feijóo en el espacio dinámico y complejo de la cultura. Considera que es posible dilucidar la configuración de la identidad nacional a través de la cultura, porque en la cultura está manifiesto ese *phatos* y conciencia del ser y estar.

En este sentido, más que una categoría esencialista, la noción de cultura que aparece en los textos de Canal Feijóo es la de una función articuladora. No preexiste como una condición de ser. Funciona más bien como una trama que articula lo geográfico, lo

histórico y lo social. Lejos de constituir una abstracción, la trama de la cultura actúa enmarcada en una localización temporal y espacial y posee una radical "capacidad creadora". En ella se inscribe el modo de ser de una comunidad en un tiempo preciso y un espacio específico, subrayando los signos persistentes que habilitan la formación de un sentido identitario.

Más que como un sistema estratificado, Canal Feijóo concibe la cultura como una constante susceptible de manifestarse, a través del tiempo, en clave estética o simbólica. Las experiencias culturales cristalizan en imágenes y textos. Las diferentes formas de expresión creadora, producciones plásticas, filosóficas y literarias, hacen emerger lo vivido y lo pensado de una época por un espíritu o fuerza creadora de carácter colectivo. El arte, en un sentido amplio y siempre en relación con los demás factores que componen la escena social, la filosofía, el ensayo político y la literatura se vuelven para Canal Feijóo elementos fundamentales en ese entramado que configura identidades colectivas. Son elementos significantes en los que sobreviven restos de las representaciones sociales de una comunidad. Con un esfuerzo de imaginación, en ellos se puede leer la matriz cultural e identitaria de un tiempo y espacio distante, porque esas formas expresivas guardan en sí la clave integradora de una forma de vida colectiva. Su análisis e interpretación marcará pues el proceso con el cual es posible comenzar a reconstruir la serie de esas matrices culturales.

La cultura no es, entonces, un producto, sino un sistema de producción activo y reactivo. Se modifica conforme a las diferentes coordenadas que la instituyen como un campo de fuerzas en tensión. En sus formas de acción y en la disposición a presentar una identidad colectiva radica su constancia; en su mutabilidad ex-

presiva y en su capacidad de transformación se revela su dinámica.

Como en la célebre fórmula warburiana, las manifestaciones culturales traducen "fórmulas de pathos" (*Pathosformeln*), huellas de los actos humanos que constituyen una cultura. Transfiguradas estéticamente, esas formas simbólicas de la expresión se convierten en signos que perviven porque son el fruto de la creación del "espíritu" humano y como tales son capaces de adquirir sentido en el devenir histórico. Su carácter significante está ligado a la restitución de un conjunto de coordenadas que plasman una configuración cultural determinada en un espacio y un tiempo preciso. Pero a su vez persisten, transformadas o resignificadas, en otros contextos, constituyendo nuevas y complejas identidades culturales.

REFERENCIAS

CANAL FEIJÓO, Bernardo [1932] (2012), *Ñan. Revista de Santiago*, Nº 1, (Santiago del Estero; Buenos Aires: Fundación Cultural Santiago del Estero).

____ (1954), *Confines de occidente. Notas para una sociología de la cultura americana.* (Buenos Aires: Raigal) [Reeditado como *En torno al problema de la cultura argentina* (Buenos Aires: Docencia, 1980) y *Confines de occidente*, (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2007)].

____ (2019), *Escritos profanos*, selección, edición crítica e introducción a cargo de Ricardo Ibarlucía y Gisela Fabbian, (Bahía Blanca: 17grises Editora)

____ (1983) "Estudio introductorio", en José Manuel Moraña, *Idilios profanos*, (Buenos Aires: Calbino y asociados editores).

____ (ABCF-1), "América a dos puntas", en Archivo personal Bernardo Canal Feijóo (Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas)

____ (ABCF-2), "Diagrama general", en Archivo personal Bernardo Canal Feijóo (Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas).

____ (ABCF-3), "Perspectiva última y total". en Archivo personal Bernardo Canal Feijóo (Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas).

HERNÁNDEZ, José (2001), *Martín Fierro*, edición crítica a cargo de Élida Lois y Ángel Núñez (Barcelona: ALLCA XX)

VARELA, Juan Cruz (1915), *Tragedias* (Buenos Aires: Librería La Facultad).

PERSPECTIVAS FILOSÓFICAS SOBRE EL POP-ROCK

Sol Bidon-Chanal

Sol Bidon-Chanal
Instituto de Filosofía "Ezequiel de Olaso", Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Perspectivas filosóficas sobre el pop-rock

Resumen
El tratamiento de la música de masas resulta particularmente periférico dentro del *corpus* de la estética filosófica. No obstante, la omnipresencia de esta música en la experiencia cotidiana torna su estudio una tarea cada vez más necesaria. Desde esta premisa, el presente trabajo se concentra en una de sus expresiones más relevantes: el pop-rock. Parte, para ello, de las consideraciones de Theodor W. Adorno sobre la música de la "industria cultural" y procede a revisar de las principales contribuciones de la tradición anglosajona, deteniéndose especialmente en las "ontologías del rock". Sumando aportes de la musicología, desarrolla finalmente una línea de análisis acerca de la especificidad estético-estilística del género, apoyándonos en la relevancia del rol poiético de la tecnología.

Palabras clave
Música popular – Industria cultural– Ontologías del rock – Tecnología – Cultura de masas

Philosophical Perspectives on Pop-Rock

Abstract
The approach to mass music is particularly peripheral in the field of Aesthetics. However, the omnipresence of this music in everyday experience makes its study increasingly necessary. On that basis, this paper will focus on one of its most relevant expressions: pop-rock music. To that end, it starts by analysing Theodor W. Adorno's thoughts on "culture industry" music and continues by reviewing the main contributions of the Anglo-Saxon tradition, giving special attention to the "ontologies of rock". After adding some relevant musicological analysis, it develops a line of thought concerning the aesthetic-stylistic specificity of this genre, which finds its basis on the creative role of technology.

Keywords
Popular music – Cultural Industry – Ontologies of Rock – Technology – Mass culture

Recibido: 15/11/2018. Aprobado: 21/02/2019.

El análisis filosófico de un género perteneciente a la llamada "música de masas" como es el pop-rock nos enfrenta, desde el primer momento, con una serie de dificultades. Para comenzar, la música es de por sí un campo poco explorado por la filosofía moderna y contemporánea del arte en comparación con el extenso *corpus* que ésta ha dedicado a otras disciplinas artísticas tradicionales, principalmente a la literatura y a las artes plásticas: los desarrollos sistemáticos acerca de la música son, en este sentido, casos más aislados. Además, si la reflexión filosófica sobre el arte corre siempre el riesgo de caer en teorías puramente especulativas, la falta de conocimiento técnico, que suele ser más extendida en lo que respecta al ámbito musical, parece disminuir la posibilidad de ver proliferar análisis que partan de una comprensión y una crítica específicamente musicales sobre el objeto; pocos son, de hecho, aquellos que se apoyan en el análisis formal riguroso de las composiciones.

Por otra parte, una extensa mayoría de la teorización sobre la música se encuentra, en todos los ámbitos, volcada a la tradición académica. En este sentido, el tratamiento de la música de masas resulta especialmente periférico dentro de un campo de la estética que, como hemos dicho, se caracteriza por ser más reducido que otros. En particular, la presencia de análisis formales, de los que las diferentes disciplinas teóricas podrían hacer uso, es mucho más reducida para los diversos géneros de la música popu-

lar; de esta suerte, la misma división de sus géneros y estilos, como sucede con el caso del pop y el rock, se ve afectada en más de una oportunidad por una especial falta de rigor —más allá de las limitaciones inherentes a la división en géneros misma y de la discusión sobre su utilidad y precisión globales. Paralelamente, cuando la reflexión se concentra, en efecto, en el análisis de la música de masas, corre el peligro, tal como sucede en el caso del estudio de la música popular en general, de utilizar criterios inadecuados para el estudio de tradiciones musicales diversas en tanto no se contemplan sus respectivas particularidades. Por último, al igual que lo que ocurre con la reflexión sobre el arte de llegada masiva en su conjunto, los análisis que sí se concentran en la música de masas no logran hacerlo por fuera de la constante remisión antitética a la música académica; esta oposición, a su vez, los tiñe de un tinte valorativo que —con amor o con desdén, para glorificarla o para denostarla— suele entorpecer la posibilidad de echar una mirada que penetre en sus particularidades. Sumado a todo esto, los escritos sobre el tema muchas veces asumen el tono laxo de quien trata con condescendencia un tópico menor y subsidiario.

Ahora bien, el lugar periférico que todavía ocupa la reflexión sobre la música de masas en el campo filosófico contrasta con la relevancia que adquiere esta música en la actualidad, así como con su omnipresencia en la experiencia cotidiana, hechos que tornan su estudio desde la filosofía una tarea cada vez más necesaria. El presente trabajo se propone ofrecer, en esta línea y en el horizonte del desarrollo de una investigación sistemática, un acercamiento desde el ángulo de la estética filosófica a la especificidad de las obras musicales del pop-rock, una de las expresiones más extendidas de la música de masas, presentando, en primer lugar, un breve panorama de las principales reflexiones

acerca del género que existen en el campo de la filosofía, para luego delinear un punto de vista propio que contemple las características particulares de esta música a partir de lo que se postulará como su aspecto definitorio: el rol de la tecnología aplicada a la producción.[1] Finalmente, se retomarán algunos aportes de la musicología que contribuyen a un estudio del género desde la perspectiva asumida.

EL DIAGNÓSTICO DE ADORNO Y LA DISCUSIÓN FILOSÓFICA SOBRE LA MÚSICA DE MASAS

Los prolegómenos del tratamiento filosófico del pop-rock se remontan a las reflexiones de Theodor W. Adorno sobre la música de masas.[2] En la Introducción a la *Filosofía de la nueva música*, texto escrito en 1949, Adorno presenta un diagnóstico de la música de mediados del siglo pasado, en concordancia con el cuadro

[1] En contraste con los autores que se repasarán más adelante, se elige aquí hablar de pop-rock en lugar de referirse, como ellos, simplemente al rock, dado que consideramos que la distinción entre el rock y el pop es, en rigor, bastante vaga e indefinida desde el punto de vista estilístico y, a nuestro juicio, parece responder principalmente a cuestiones ligadas a la problemática categoría de autenticidad –postulando al rock como expresión genuina y al pop como música comercial– más que a criterios estético-estilísticos.

[2] Pese a que el debate posterior tomó la expresión "cultura de masas", Adorno no la utiliza, por lo que, si siguiéramos sus términos, convendría hablar de una música de la industria cultural. En su artículo "Culture Industry Reconsidered", señala que en *Dialéctica de la Ilustración* eligió, junto con Horkheimer, usar la denominación de "industria cultural" en lugar de hablar de una cultura de masas, con el fin de plantear una postura opuesta a la idea de una cultura surgida espontáneamente de las masas: contrariamente a una forma de expresión contemporánea de arte popular que creciera desde las bases mismas, la obra de la industria cultural constituye, según Adorno, una mezcla sintética entre las esferas del arte elevado y el arte inferior impuesta a las masas "desde arriba", en tanto clientes de la industria. Ver Adorno 1975 [1963]: 12.

general de su filosofía crítica. Según este planteo, el escenario musical se encuentra dividido en dos polos. Por un lado, existe una música comercial y *kitsch* que tiene a su disposición los mecanismos de distribución y que, en consecuencia, colma los oídos de las masas. Por otro lado, una vanguardia aislada compone una música que es escuchada sólo por círculos reducidos y que se encuentra excluida de la cultura pública. La música del pasado, por su parte, pasa a ser absorbida por la música comercial, en tanto es ejecutada y escuchada a la manera de ésta. En este marco, la única música que conserva su capacidad crítica en relación a la realidad circundante, así como su valor estético es, según Adorno, la música de vanguardia, representada por los compositores de la Segunda Escuela de Viena;[3] en cambio, considera que las obras de la música de masas se agotan en su condición de mercancía y carecen de valor artístico y, por lo tanto, crítico.

El dictamen de Adorno acerca de la música de su época debe comprenderse a la luz del hecho de que filosofía, arte y realidad social se encuentran íntimamente ligados en su pensamiento. En este sentido, la relación que su estética establece entre arte y verdad da al arte un lugar central en su filosofía. La dialéctica negativa adorniana busca rescatar y subrayar la marca de lo no-idéntico en el sistema, concibiendo al momento de la contradicción como definitorio. Según Adorno, el objeto es siempre más que su concepto y la contradicción es justamente la marca de ese exceso; la dialéctica, en este sentido, *corrige* la identificación por la que opera la razón al conocer, en tanto reconoce lo heterogéneo en la identificación, es decir, la marca de lo falso en la identidad. El fin último de este reconocimiento es la reconciliación. Contrariamente a un pensamiento sistemático que, considera Adorno, violenta la objetividad a través de la identificación y hace de lo particular un simple ejemplar, su filosofía dialéctica se interesa por lo particular y busca expresar, a través del concepto, aquello que va más allá del concepto. Aquí es donde el arte encuentra su lugar en la filosofía de Adorno: según este esquema, la filosofía logra acercarse a sus fines a través de la incorporación del elemento estético, en tanto éste conserva de la magia el componente mimético, que refiere a la afinidad entre sujeto y objeto y, como anterior al desgarro entre ambos que supone el conocimiento, anticipa un estado que está más allá de esta división y aquélla entre lo particular y lo universal, es decir, el momento de la reconciliación. Mirando al arte, la filosofía logra acoger, para Adorno, el momento cualitativo e individual contra el que el principio de identidad ejerce su violencia (ver Adorno, *GS* 6).

La dialéctica atraviesa, según el planteo de Adorno, la estructura de la sociedad y tiene su reflejo en el interior de la obra de arte. En *Teoría Estética*, sostiene que los problemas que rodean a las obras reaparecen en ellas transfigurados como enigma formal, es decir, en la constelación de los problemas técnicos propios de éstas; por esto conllevan, para Adorno, un conocimiento que no es conocimiento de objeto y, por lo tanto, tienen un contenido de verdad que representa, por ser histórico, la exposición de la conciencia de una época. La tarea que se le adjudica a la estética en este marco es la de adentrarse en los problemas formales y llevar el contenido de la obra al dominio de la verdad —mediante lo que llama una "segunda reflexión" (Adorno, *GS* 7: 103-108, 197-198, 530-533). Luego de este resumen del marco general, podemos volver sobre la descripción adorniana del escenario musical

[3] Por aquel entonces, la producción de estos compositores, que rompen con el lenguaje tonal, era conocida como "nueva música". Dado que, para Adorno, la filosofía debe ocuparse de reflexionar sobre el contenido de verdad de las obras de arte, identifica la filosofía de la música con una filosofía de la nueva música.

Bidon-Chanal, *PERSPECTIVAS FILOSÓFICAS SOBRE EL POP-ROCK,* 25-64

que nos ocupa y reformularla en estos términos: en tanto el contenido de verdad del arte expondría en su configuración formal una conciencia histórica y en cuanto la verdad apuntaría a la reconciliación, la música de la Segunda Escuela de Viena, problemática, disgregada y atonal, reflejaría en los problemas inmanentes de cada composición, según Adorno, las contradicciones de la realidad irreconciliada y, en el mismo movimiento, postularía para el porvenir la posibilidad de la reconciliación. La música de masas, en cambio, al agotarse supuestamente en su carácter de mercancía y cubriendo la disgregación con una fachada redonda y armoniosa, estetizaría la cultura utilitariamente y falsearía su contenido de verdad, deviniendo por esto ideológica —según el sentido marxista del término.

Sobre esta base, Adorno realiza una descripción profundamente negativa de la música de masas a lo largo de su obra[4], que analiza tanto la producción como la recepción. Sin entrar en un repaso pormenorizado, haremos una breve revisión de sus puntos principales. Respecto de la recepción, Adorno señala la fetichización y la regresión en la escucha como las dos características fundamentales de la relación que la sociedad de masas establece con la música. La primera de éstas está estrechamente ligada al carácter de mercancía en el que, como vimos, considera que termina por perderse la música comercial y, en definitiva, toda música que no sea de vanguardia. Adorno ve en la industria una fuerza que, al avanzar sobre la música, lleva al reemplazo del valor de uso por el de cambio, lo cual se traduce en que la apreciación de las obras

[4] Ver especialmente: "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" [1938], en Adorno, *GS* 14; "Über Jazz" [1936] en Adorno, *GS* 17; Adorno 1941 y *Einleitung in die Musiksoziologie* [1973] en Adorno, *GS* 14.

se vea determinada por el éxito y la efectividad —cuestión que, según su análisis, no depende ni de los méritos compositivos, ni del juicio de los expertos, sino del que emiten unos tantos editores y empresarios. El criterio para el éxito se organiza para Adorno en torno de tres fetiches: uno, por la melodía; otro, por la voz y el último, por el timbre. Esta veneración por tres momentos aislados apunta hacia un punto fundamental para la visión del estado de cosas que presenta Adorno, que es la disgregación de la totalidad musical. La apreciación de los momentos aislados rompe con una experiencia del todo, lo cual se traduce, para Adorno, en la pérdida del sentido. Esta caída de la totalidad nos lleva a la segunda característica, la regresión de la escucha, que refiere al retroceso a un estadio infantil en el que el oyente recibe la música como una fuente de estímulos en lugar de comprenderla como un entramado de sentido. La incapacidad de mantener la concentración, el atomismo, el interés por el color y el artificio aislado[5] y el gusto por la repetición son las notas que Adorno asocia a esta regresión.

Lo que Adorno observa acerca de la recepción, se corresponde plenamente con el planteo general de sus reflexiones sobre la producción de la música de masas. Así, la principal característica que encuentra en esta música es la estandarización. Tomada de la terminología de la industria, con ecos de los *standards* del jazz y en contraste con la noción de lenguaje musical asociada al paradigma clásico, Adorno refiere con esta categoría a la existencia y utilización de un repertorio rígido, que va desde la forma global preestablecida de treinta y dos compases, un estribillo, un puente y la repetición, hasta los detalles melódicos y colorísticos. Una

[5] Relacionado con lo que en la jerga del jazz se conoce como "*licks and tricks*" o lo que en el argot musical rioplatense llamamos "yeites".

vez más, este rasgo habla de la pérdida de la totalidad: a través de tal esquema, según el que el material de un lenguaje prefijado se introduciría en formas vacías ya dadas y sin entretejer una relación entre los elementos, Adorno plantea la ausencia de una relación dialéctica entre las partes y el todo, que lo conduce a postular la arbitrariedad de la totalidad de la obra —asociada, nuevamente, a la falta de sentido.[6] Como contraparte de esta primera nota, postula una segunda: la pseudo-individualización. Adorno interpreta a la improvisación como una manera —la principal— de infundir espontaneidad y originalidad a la obra, que falla en su intento en tanto se articula sobre el esquema de una métrica y una armonía que no se modifican y que siguen respondiendo a las pautas estandarizadas. En este sentido, considera que todo aquello que parece salirse de la norma en la música de masas está planeado de modo que pueda ser reconducido por el oyente a la regla y a lo simple —de hecho, los desvíos mismos también están, para Adorno, catalogados como parte del repertorio ofrecido (ver Adorno 1941).

Adorno da un sitio singular al jazz en sus reflexiones, en tanto parece reconocerle ciertos méritos, ligados principalmente a la interpretación y a los arreglos, pero también a una especie de componente arcaico que relaciona con la fantasía rítmica y que implica una rebeldía con respecto al lenguaje clásico. Sin embargo, hasta sus últimas obras[7], no deja de considerarlo como parte

[6] Diferente es lo que ocurre, según el análisis de Adorno, con el lenguaje y la forma clásicos. En este caso, considera que tanto entre la convención y las ideas compositivas como entre la forma y el componente motívico-temático se da una tensión por la que el esquema debe adecuarse cada vez al contenido compositivo específico, en una constante remisión dialéctica entre parte y todo.

[7] Pensamos especialmente en su *Introducción a la sociología de la música*, escrito sobre la base de una serie de conferencias impartidas por Adorno entre 1961 y 1962, donde explicita conocer el *bebop* y el *cool jazz*, subgéneros que se independizan del baile y se encuentran más cerca de una concepción de la música de tipo autónoma.

de la industria cultural y, por lo tanto, alejado del lugar crítico que le concede a la música de vanguardia. Según su postura, al ser asimilado por la industria de la cultura y cumplir una función social como "herejía aceptada" (Adorno, *GS* 14: 213), el carácter de mercancía ahoga el valor estético y, por lo tanto, los elementos vanguardistas pierden su libertad en el interior de la composición. Adorno concede el lugar de desvíos respecto de las reglas a las síncopas y a las improvisaciones, pero considera que no ocupan un sitio constructivo en la composición y que, por lo tanto, son absorbidas sin dialéctica por el pulso, la grilla armónica y la estructura de frase. Así como la síncopa altera al metro y el *vibrato* al sonido fundamental, la esencia del jazz, según el análisis de Adorno, parecería ser la posibilidad de hacer vibrar lo rígido —que menciona a propósito del uso de los timbres— sin conseguir en el fondo, por depender de ello en la base que constituye el *standard*, desprenderse de lo banal.

Hasta aquí las líneas generales del planteo de Adorno. Este análisis sobre la música de la época, en tanto abre la discusión filosófica sobre una serie de expresiones musicales que eran nuevas por aquel entonces, dejará una marca en el rumbo del pensamiento posterior. En este sentido, la concepción de la música bajo una estructura tripartita, que viene a agregar a la gran división tradicional en música académica o "clásica" y música popular este tercer sector de la denominada "música de masas", la cual presenta características sin dudas diferentes a las otras dos y que fue sumando toda una serie de géneros musicales diferentes en su interior, quedará grabada en las discusiones subsiguientes

como un punto prácticamente ineludible. Lo mismo ocurrirá, aunque sólo sea para cuestionarlos, con sus juicios valorativos. Respecto de estos últimos, podemos señalar brevemente que la guía formal para el rechazo total de Adorno de la música de masas fue una concepción del progreso musical ligada de manera estrecha a la tonalidad hasta la ruptura con ella y apoyada sobre el parámetro armónico; la música de masas, en cambio, se relaciona con un paradigma estético diferente, que puede poner la atención, como en el caso del pop-rock, en el detalle y en el color, sin que esto signifique la anulación del valor estético en un simple fetichismo —apreciación que se encuentra demasiado sesgada por un análisis económico y deja escapar matices específicamente musicales desde un punto de vista unilateral.[8]

Si bien los escritos de Adorno no abordan la música pop-rock específicamente[9], sus consideraciones acerca del jazz y la *popular music*[10] resultan extensibles a ella, en tanto se encauza en la descendencia de las tradiciones afroamericanas, pero, principalmente, a causa de que nace en el seno de la industria de la música —punto fundamental para la crítica a la música de masas en la argumentación de Adorno. En este sentido, si el planteo de Adorno no lograría asir algo sustancial de la música pop-rock, es porque no daría lugar a la posibilidad de comprender los criterios estéticos propios que la guían. Asumiendo un punto de vista que se apoye en la materialidad de esta música, corresponde preguntarse, por lo tanto, acerca de aquello que la especifica y cuestionarse, igualmente, bajo qué criterios filosóficos y musicales conviene analizarla.

LA DICOTOMÍA ENTRE DOS MÚSICAS Y LOS CRITERIOS EVALUATIVOS PARA EL ANÁLISIS DEL POP-ROCK

Siendo el pop-rock una música aún joven en términos históricos, la reflexión teórica acerca de ella es un fenómeno relativamente nuevo y contamos, por esto mismo, con mucha menos literatura dedicada a su estudio que respecto de la que podemos encontrar acerca de otros estilos musicales, en especial si la comparamos con la producción consagrada a la música académica. En el ámbito de la filosofía, los trabajos son todavía bastante escasos, si bien desde hace una veintena de años el interés ha ido en aumento. En este contexto, la tradición de pensamiento que tiene más zanjado el terreno para la reflexión sobre el género y que ha sido sin dudas la más prolífica en su estudio es la anglosajona, en el seno de cuya cultura nace el pop-rock. Podemos encontrar, dentro de dicha tradición, un primer eje temático que se interesa por los aspectos evaluativos. En este punto, se puede observar que la

[8] Mi tesis de grado estuvo dedicada a analizar el diagnóstico de Adorno sobre la música de la segunda mitad del siglo XX, así como las recuperaciones críticas de su postura que presentan su alumno Albrecht Wellmer y el crítico musical Diederich Diederichsen. En sus conclusiones, discutí la condena de Adorno de la música de masas y esbocé una primera aproximación a la tradición del pop-rock, al referir a una música cuyas búsquedas compositivas parecen estar más ligadas a la experimentación con el timbre, estrechamente vinculada al uso de la tecnología, que sólo se puede analizar con justeza en tanto y en cuanto se tomen en consideración sus propias aspiraciones musicales. Para profundizar en estas cuestiones, ver Bidon-Chanal 2012.

[9] La única referencia directa a esta música pertenece a una entrevista que Adorno da para la televisión alemana en 1968, donde dice unas pocas palabras sobre las canciones de protesta de Joan Baez. El fragmento correspondiente de la entrevista puede encontrarse en línea: https://youtu.be/Xd7Fhaji8ow.

[10] Además del análisis del jazz, al que trata separadamente, Adorno suma en *Current of Music* la referencia a algunos de los viejos hits estadounidenses en la línea del Tin Pal Alley. En este sentido, podemos pensar que sigue bastante la acepción de "música popular" anglosajona, que refiere la música distribuida por la industria musical a audiencias masivas y que es, por lo tanto, analogable a la categoría "música de masas".

Bidon-Chanal, *PERSPECTIVAS FILOSÓFICAS SOBRE EL POP-ROCK,* 25-64

remisión dicotómica a la música académica, ya presente en la antítesis del análisis adorniano entre vanguardia y música de masas, resulta un lugar frecuente a la hora de hacer revisiones valorativas sobre el pop-rock, también cuando se busca ofrecer una evaluación positiva.

Tal es el caso del tratamiento de Richard Shusterman. En los dos capítulos dedicados a la música de su libro *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, este filósofo pragmatista parte de la relativización de la distinción entre una música de la "alta cultura" y otra de la "cultura baja" y busca responder a las críticas más habituales dirigidas al arte de masas, para sentar así las bases de una defensa de la música popular en general y del rock y el rap en particular desde el punto de vista estético, contra lo que encuentra como una tendencia mayoritaria a apelar a necesidades sociales y democráticas para la justificación de una expresión artística de esta esfera. En este sentido, Shusterman señala como puntos fundamentales la existencia de una respuesta activa en la recepción del rock, no ya desde la contemplación desinteresada sino como una reacción somática que instaría, desde su perspectiva, a una revisión de la estética en esta dirección. Por otra parte, y contra la idea de que el atractivo sensual implique necesariamente un anti-intelectualismo, sugiere la profundidad intelectual de los géneros surgidos de la cultura afroamericana, en relación con los distintos niveles de significación que este origen en una tradición oprimida llevó a desarrollar en sus producciones. Objeta, asimismo, el criterio según el cual se asume al público como una masa homogénea y apunta la existencia de distintos gustos, correlativos a diferentes grupos poseedores de marcos culturales e ideológicos específicos que son, sin embargo, lo suficientemente numerosos para constituir por sí solos una audiencia masiva; la popularidad, en consecuencia, no implicaría la conformidad a un supuesto gusto global promedio. Por último, Shusterman cuestiona la asociación de la legitimidad a la autonomía de críticos como Adorno y Pierre Bourdieu, que definen al arte en oposición a la realidad y enfatizan en consecuencia su carácter negativo, señalando que las obras de arte habitan en el mundo y funcionan en nuestras vidas y haciendo hincapié en la desintegración del ideal purista y la intromisión de la estética en las diferentes áreas de la vida que conlleva la cultura posmoderna en general. En este sentido, subraya contra posturas como la de Adorno que la oposición a la sociedad no es una esencia eterna del arte sino una ideología particular y que las obras de arte popular no necesitan ser conservadoras para alcanzar la popularidad, afirmación que ejemplifica interpretando el rock como una fuerza liberadora para los jóvenes europeos contra la opresión de la tradición de la alta cultura.

En lo referido a la valoración del rock como ejemplo de la música de masas en general[11], Theodore Gracyk, por su lado, busca confirmar su valor estético evitando apelar, a diferencia de Shusterman y en discusión con él, al concepto de arte —sin postular, en consecuencia, ni el estatuto artístico de las obras que caen bajo esta categoría ni su correlativo valor a este respecto. Gracyk utiliza la expresión "estética tradicional" para referir a una serie de corrientes herederas del formalismo kantiano que identifican como arte a aquello que posee autonomía, atractivo universal, originalidad y es producto del genio, uso del término que niega el carácter artístico, según su perspectiva, a casi toda la producción musical. Distanciándose de esta postura, insta a destacar el valor *estético* del rock, el cual define como aquel que los receptores con conocimientos apropiados descubren en la música cuando la

[11] Ver Gracyk 1996, caps. 6 y 7 y Gracyk 1999.

Bidon-Chanal, *PERSPECTIVAS FILOSÓFICAS SOBRE EL POP-ROCK,* 25-64

escuchan y que, a su vez, constituiría el criterio para evaluar qué obras son buenas y cuáles no lo son en el interior de esta tradición musical. En este sentido, considera que el valor artístico de las obras de rock es accidental, dado que si bien muchas veces satisfacen ciertos estándares de la estética tradicional, cumplen mejor con otro conjunto de patrones opuestos; de este modo, objeta a Shusterman que del hecho de que presenten valores estéticos reservados al "arte alto" no se sigue que sean valiosas como obras de esta esfera y ni siquiera que sean obras que pertenezcan a ella, así como la circunstancia de que existan objetos naturales con un alto grado de cualidades estéticas no los hace obras de arte. Por lo demás, en aquello que concierne a la comparación del rock en general con otros géneros, Gracyk señala que no son estéticos los criterios decisivos a este respecto, sino cuestiones de orden práctico y social.

LAS ONTOLOGÍAS DEL ROCK

Siempre dentro del ámbito de la filosofía anglosajona, pero dejando ahora de lado las consideraciones valorativas y poniendo el foco en las cuestiones relativas a los aspectos definitorios del pop-rock, nos encontramos con una de las discusiones sobre esta música más rica en intervenciones en el campo de la filosofía[12],

[12] El estudio del género ha tenido una producción muy abundante en el ámbito de las ciencias sociales. Una de las primeras y más importantes reflexiones acerca del rock es la del sociólogo Simon Frith, referencia prácticamente ineludible en la materia, quien publica su *Sociology of Rock* en el año 1978. En otro de sus escritos, "Hacia una estética de la música popular", Frith ofrece una caracterización sociológica del rock. Con la intención de echar los cimientos para la construcción de una estética de la música popular, Frith comienza por afirmar que la distinción tradicional entre música seria y música popular se apoya sobre la autonomía o la falta de ella: mientras que la "música seria" trasciende las fuerzas sociales, la música popular es socialmente útil. Frith, sin embargo, relativiza esta postura señalando que la música popular no se encuentra desligada de la experiencia de trascendencia, al tiempo que la "música seria" puede ser explicable por fuerzas sociales. Una vez zanjado el punto previo, reivindica la idea de utilidad para dar con el valor musical del rock, tomado como caso ejemplar de la música popular, contra el criterio de autenticidad, es decir, la capacidad de expresar algo, el cual suele tomarse como rasgo distintivo respecto de la música comercial y que constituye, según Frith, meramente un mito. En este sentido, afirma que lo específico del rock en tanto música popular es que cumple funciones relativas a la construcción de las identidades individual y colectiva, así como a la articulación de la vida emocional privada con la pública y que el valor de esta música se mide a partir de su capacidad para cumplir con las funciones señaladas (ver Frith 1987).

que reúne una serie de posturas orientadas al examen acerca del modo de ser específico de sus productos musicales. Así, estas *ontologías del rock* ofrecen una distinción del género respecto de otros desde el punto de vista del estudio de la singularidad existencial de sus obras.[13] El debate se inaugura con las reflexiones de Gracyk en su libro *Rhythm and Noise*, publicado en 1996, que es hasta hoy uno de los aportes filosóficos más completos para el estudio del pop-rock. A lo largo del texto, Gracyk discute la relación del rock con la estética romántica y la ideología del liberalismo; responde, a través del tratamiento de las consideraciones de Adorno sobre la música de masas, a una postura que desestime el rock en tanto actividad estética desde la postulación de una división entre arte, de un lado, y entretenimiento y popularidad, del otro, y repasa algunas cuestiones puramente musicales — sobre el sonido y el timbre, sobre el lugar del ruido. Sin embargo, son sus consideraciones en el plano de la ontología aquellas que guían el desarrollo del trabajo.

[13] Los autores que participan de esta discusión refieren al género que nos ocupa con el término "rock". Por las razones dadas en la nota 1, optamos por utilizar la denominación "pop-rock" en este trabajo. Con el objetivo de respetar la letra de los textos, sin embargo, se usará el término "rock" para el repaso de los planteos ontológicos.

Al comienzo del primer capítulo, Gracyk señala que el rock no es ni un género ni un estilo[14] y encuentra la especificidad que le corresponde en relación con otras tradiciones musicales en el estatuto ontológico de sus obras. Gracyk define el rock como aquella "…música popular de la segunda mitad del siglo XX que es esencialmente dependiente de la tecnología de grabación para su nacimiento y diseminación" (Gracyk 1996: 13) y será, justamente, en la relación particular que sus producciones mantienen con el soporte fonográfico donde encontrará su carácter novedoso. Según su perspectiva, el registro grabado —en rigor, refiere sobre todo al álbum, aunque a veces aluda a los *tracks* por separado— es en la música de rock el medio primordial y la obra propiamente dicha, en tanto constituye la conexión original entre el artista y la audiencia, así como el principal objeto del que se ocupa la crítica. En este sentido, Gracyk señala que la obra primaria en el rock es una estructura densa codificada en la grabación e instanciada a través de las reproducciones de cualquier copia de la grabación; es también, agrega, el modelo de las interpretaciones futuras: su naturaleza densa hace que los intérpretes tengan menos opciones a la hora de cumplir con su tarea. En la música clásica, en cambio, apunta que la composición es una estructura sonora tenue instanciada en diferentes interpretaciones; por esto, considera que el rock es ontológicamente más rico respecto de lo que permitía la música tradicional, que si bien se fue tornando más compleja a lo largo de la historia, al sumar cada vez más indicaciones a su partitura, encontraba límites relativos al medio escrito. Los corolarios que extrae del planteo aclaran, además, algunos usos categoriales: las obras de rock son *reproducidas* (*played*) y no *interpretadas* (*performed*), los *remixes* constituyen una obra nueva.

[14] "Rock music is neither a style nor a genre of music" (Gracyk 1996: 1).

Siguiendo esta línea, Gracyk retoma la clasificación ontológica de Nelson Goodman, que divide las obras de arte en alográficas y autográficas según su grado de idealidad (ver Goodman 1976). Goodman llama autográficas a las obras que guardan identidad numérica con el objeto físico que las instancia y alográficas a aquellas que son un objeto ideal cuya identidad es específica, por lo que cualquier duplicación precisa de ellas constituye una instanciación genuina. Oponiéndose a la inclusión de Goodman de las obras musicales en su conjunto bajo la segunda categoría, Gracyk concluye que las obras de rock son autográficas. Llega a tal afirmación porque considera que en los álbumes, obras primarias del rock según su planteo, el peso de la atención se aleja de la *estructura* sonora —aquello que es posible transcribir en una partitura— para recaer sobre el sonido *en sí mismo* y esto es así debido a que, considera, los discos no son una suma de interpretaciones de una determinada cantidad de canciones, sino el resultado de un montaje de trozos de interpretaciones. Con esto último, Gracyk hace explícita una controversia que atraviesa todo el desarrollo de su libro, que es la que lo enfrenta con una postura del ámbito de la filosofía de la música a la que llama "realismo". Esta postura, de la cual toma como principal representante a Roger Scruton, sostiene que la interpretación tiene *siempre* prioridad ontológica. Gracyk, como queda claro a partir de lo dicho, rechaza que esta idea sea aplicable a las obras de rock, en tanto considera que, en este caso, si con el proceso de grabación la obra se conforma de a trozos, la identidad de las canciones no es reducible a la suma de las interpretaciones documentales, sino que las canciones están completas cuando se termina la edición.

Stephen Davies, por su parte, discute la postura acerca de la naturaleza de las obras de rock de Gracyk, restituyéndole parte del universo de alcance a la posición realista. En su libro *Musical*

Works and Performances: A Philosophical Exploration (2001), Davies distingue tres tipos ontológicos de obras musicales: para reproducción, para interpretación en vivo y para interpretación en estudio. El primero corresponde a aquellas íntegramente electrónicas que no están concebidas para la interpretación, mientras que el segundo identifica típicamente a las composiciones de la música académica tradicional. Las obras de rock, en cambio, caerían a su criterio y en su mayoría bajo la tercera categoría. Desde este punto de vista, Davies sostiene, en respuesta a Gracyk, que éste resta demasiada importancia a la interpretación a la hora de analizar el estatuto ontológico de las piezas del género. A su criterio, esto se demuestra en la práctica, donde, según observa, se toca mucho más rock del que se graba, casi todo artista famoso por sus discos también es un intérprete dotado en los escenarios y el productor no es considerado como miembro de las bandas. En este sentido, afirma que tanto las obras clásicas como las de rock son compuestas para ser interpretadas y encuentra la especificidad ontológica de la obra de rock en que es hecha para la interpretación en estudio.

Una tercera posición respecto de la cuestión de las características de la obra primaria es presentada por Andrew Kania. En su artículo "Making Tracks: The Ontology of Rock Music" (2006), Kania retoma los dos puntos de vista expuestos previamente e intenta darles una nueva vuelta de tuerca. Como Davies había cuestionado a Gracyk por no darle suficiente peso a la interpretación, Kania, a su turno, le reprocha a Davies el hecho de que su tesis repose en exceso sobre ésta; sin embargo, busca, a su vez, darle un sitio a la interpretación en su propia propuesta. Distingue, entonces, dos aspectos en la música de rock: uno primario, constituido por las pistas (*tracks*), obras ontológicamente densas, y otro secundario, la canción, que es la obra ontológicamente tenue

que manifiestan las pistas. En este sentido, la postura de Kania otorga el lugar principal a las grabaciones, en tanto considera que en el rock la obra de arte es un *track* grabado en el estudio, pero no deja de darle un sitio al desempeño en vivo: "Esta ontología […] [r]econoce no sólo la centralidad de las pistas grabadas para la tradición, sino también el valor concedido a las aptitudes para la interpretación en vivo" (Kania 2006: 412).

Para cerrar este repaso por las propuestas ontológicas, hasta aquí de autores anglosajones, conviene agregar, por último, la visión de un autor francés, Roger Pouivet. En su *Philosophie du rock* (2010), Pouivet desarrolla un análisis ontológico del rock que sigue líneas similares al expuesto por Gracyk en *Rhythm and Noise*, en tanto afirma que las obras de rock no se distinguen por características estilísticas o sociológicas, sino por su estatuto ontológico. Para dar una definición de este modo de ser particular, Pouivet comienza por reunir al rock junto con el cine y los *best sellers* como distintas expresiones del arte de masas, al que identifica en su conjunto por su accesibilidad económica y cognitiva —condiciones que considera comunes a todo arte popular— y por ser producido y distribuido a través de tecnologías de masas —condición que piensa como específica.[15] Clarificado su ám-

[15] Esta descripción del arte de masas sigue mayormente la dada por Noël Carroll en *A Philosophy of Mass Art*, debidamente citado por Pouivet. En este libro, Carroll define el arte de masas como un tipo de arte cuyas obras presentan múltiples instanciaciones, que es producido y distribuido por tecnología masiva y que está intencionalmente diseñado —en lo que respecta a decisiones estructurales— para ser accesible con el mínimo de esfuerzo a las grandes audiencias no instruidas (*untutored audiences*). Si la segunda característica lo diferencia del arte popular *simpliciter*, la tercera lo distingue, según el criterio de Carroll, del arte de vanguardia, discriminación en la que pone particular énfasis, al punto de considerar que la identidad del uno depende de la oposición con el otro y que la historia del arte del siglo XX es mayormente una narración sobre la

bito de pertenencia, Pouivet sostiene que la obra de rock es una novedad ontológica en tanto producto del proceso de grabación y que su modo particular de existencia, el de ser una grabación de distribución mundial, la determina como una cosa nueva entre las cosas. Consecuentemente, define a la obra de rock como una grabación que entra en el sistema de producción artística del arte de masas.

A partir de esta definición y luego de tejer una detallada ontología —partiendo de la ontología del arte y pasando por la ontología de la música—a lo largo del texto, Pouivet adjudica al rock una serie de características distintivas fundamentales. En primer lugar, afirma que, en su caso, la obra es la grabación y es la misma en sus distintas instancias, las cuales no son interpretaciones sino difusiones. En segundo lugar, que sus obras, como resultado de la tecnología de masas, están dotadas de ubicuidad y, en consecuencia, tienen disponibilidad inmediata. Finalmente, que a diferencia de la música popular y la "música de la cultura humanista", la música de rock no apela a un denominador común cultural, a la vez que responde a necesidades individuales. El análisis ontológico lo lleva, asimismo, a tocar cuestiones relativas a la funcionalidad: Pouivet afirma que la principal función de las obras de rock es el dominio de las emociones a través de la creación de ambientes sonoros, posible por su disponibilidad y su

dicotomía entre arte de masas y arte de vanguardia. De este modo, el arte de vanguardia se distingue, para Carroll, tanto del arte tradicional como del popular en general, oponiéndose diametralmente al arte de masas por la central simplicidad (*easiness*) del diseño de éste. En el caso particular del rock, Carroll apunta que esta facilidad para la recepción es observable tanto en la simplicidad de sus planes armónicos como en el hecho de contar con un *backbeat* que ayuda a organizar el resto del sonido. (Ver Carroll 1998).

identidad sonora totalmente determinada, rasgos derivados de su característica ontológica definitoria —el ser grabada.

PARA UNA PERSPECTIVA ESTÉTICA DEL POP-ROCK: LAS TECNOLOGÍAS DE PRODUCCIÓN COMO ASPECTO DEFINITORIO

De cara a un estudio dedicado a tratar con la especificidad del pop-rock, se vuelve significativo destacar que los análisis de Gracyk y Pouivet —como también el de Kania, sin importar, en este respecto, las salvedades que introduce— reconocen desde su perspectiva ontológica una cuestión central para esta tarea: la relevancia de la grabación. Contrariamente a la postura de Davies, consideramos que poniendo el foco en el registro fonográfico nos acercamos más a aquello que se presenta como la peculiaridad distintiva de este género musical. Tomando en cuenta las observaciones que Davies hace a propósito de la práctica de los músicos, partiremos de una serie de señalamientos. Acerca de la primera, que postula que se interpreta más rock del que se graba, es importante notar que, pese a que resultaba más o menos fácil sostener tal cosa hace casi veinte años, en la actualidad se torna especialmente discutible, siempre que tengamos en cuenta que en la última década las tecnologías de grabación y distribución se han vuelto mucho más accesibles para la gran mayoría de los músicos, achicando la brecha a la que hace referencia. Respecto de la afirmación acerca de la destreza como intérpretes de los músicos famosos por sus grabaciones, incluso concediendo que sea una descripción correcta del estado de cosas, no vemos por qué habría de funcionar como argumento para afirmar que la interpretación tenga *prioridad* por sobre la grabación —aunque efectivamente pueda funcionar como una razón para reconocer la relevancia de la interpretación. La última observación de Davies, que apunta al hecho de que los productores no sean consi-

derados parte de la banda, es la más interesante como objeción y la menos discutible en su certeza. El interés y el peso que reviste responde a que pone la mira en una cuestión central para quien defienda la prioridad de la obra grabada, dado que el productor es la figura más representativa de los aspectos compositivos que entran en juego en el estudio de grabación. Sin embargo, el fenómeno señalado por Davies parece responder más a la conservación de criterios tradicionales para definir la actividad compositiva y al hecho de que el trabajo del productor tienda a no limitarse a la participación en los discos de una sola banda sino a abarcar contribuciones con varias bandas o solistas, que a una observación que logre aprehender lo que efectivamente ocurre durante el proceso de composición de una obra. El reconocimiento, por su lado, existe sin dudas en el interior de la comunidad musical y llega incluso a trascenderla en algunas oportunidades, como en el caso paradigmático de George Martin, popularmente conocido como "el quinto *beatle*".

Por otra parte, más allá de la verdad o la falsedad de estas afirmaciones que apelan a la práctica, ver a las obras de rock como composiciones para la interpretación en estudio podría llegar a correr el eje, hasta cierto punto, de la cuestión central acerca del modo en que se desarrolla el trabajo en las salas de grabación. La propuesta de Davies, en este sentido, a pesar de reconocerle su sitio al momento de diferenciar los dos tipos de obras para interpretación, no da a la noción de montaje —suficientemente desarrollada por el planteo de Gracyk al que Davies responde— toda la importancia que ésta merece en relación con la composición. Esta categoría, fundamental para la descripción del proceso creativo llevado a cabo durante las grabaciones de música pop-rock, da cuenta del hecho de que lo que allí se da no es propiamente la interpretación de una composición hecha para ser tocada en un

estudio, sino que la canción se construye a través de trozos de interpretaciones que son, por lo tanto, la materia prima desde la que empieza a componerse la obra propiamente dicha. Como señaló el compositor y productor Brian Eno en una conferencia dictada en 1979, "The Studio as Compositional Tool", con la aparición de la grabación en distintas pistas, los "compositores pop" comienzan a perfilar un modo de creación musical por el que se llega al estudio solamente con un esqueleto para trabajar o, incluso, se comienza a componer de cero con las herramientas de la sala de grabación: algunas canciones no tendrían, entonces, ningún tipo de existencia previa al montaje. Si bien hay un gradiente en el uso compositivo del estudio, cuestión que Davies reconoce, este procedimiento habla de algo primordial para el pop-rock en general; en consecuencia, el límite con las obras para reproducción y la inclusión de las obras del género en su gran mayoría en la categoría de las piezas para interpretación en estudio, podría plantear un problema para asumir este punto.

Ahora bien, el lugar fundamental que los análisis ontológicos arriba mencionados le asignan a la grabación forma parte de lo que, a nuestro criterio, constituye la característica distintiva del pop-rock, en tanto es aquella que marca, desde el punto de vista estilístico, el aspecto más particular de esta música respecto del conjunto de expresiones de la música popular: la relación especial que guarda con las tecnologías puestas al servicio de la producción. En este sentido, la importancia que adquiere el estudio de grabación para la composición habla, a nuestro juicio, de cómo la tecnología en general pasa a ocupar un puesto esencial en el aspecto *poiético* que no encontramos, hasta el nacimiento del pop-rock, en ningún otro género de música popular —ni folklórica, ni de masas. Concordamos, por esto, con aquellas posturas ontológicas que ponen el peso en el fonograma a la hora de esta-

blecer el sitio donde buscar la obra primaria, pero sostenemos, desde una mirada estética, que esta particularidad que señalan respecto del modo de ser de esta música se relaciona, precisamente, con algo que define su *estilo* y la distingue *como género*. En efecto, consideramos que hay una tradición de la música de masas en la que las tecnologías para la producción determinan el estilo, el pop-rock, siendo esta particularidad creativa, reconocible en la música misma, lo que la diferencia de otros géneros musicales que existen junto a ella en la era de la reproductibilidad —que incluso también han nacido en su seno— y respecto de cuyas producciones también podría afirmarse, desde un punto de vista puramente ontológico, que la obra primaria es la grabación.

Por otra parte, debemos señalar que una división tajante entre interpretación y composición en relación con el uso de la tecnología no resulta adecuada en el ámbito del pop-rock, en tanto la experimentación creativa con las herramientas tecnológicas sonoras se da también en la interpretación que, a su vez, puede ser —y muchas veces lo es— el punto de partida del proceso compositivo. La historia de los desarrollos tecnológicos ha acompañado, de hecho, esta borradura de las fronteras también entre el escenario y el estudio, permitiendo cada vez más el acceso a los medios que pertenecían exclusivamente al trabajo en estudio de grabación profesional tanto en escena como en el ámbito de las salas de ensayo y los estudios domésticos, en especial con la llegada de la era digital. La obra se cristaliza, efectivamente, en la grabación, así como para la obra de la música académica la fijación se da con la partitura, pero en la práctica de la música popular en general no se repite este corte tan marcado que podemos encontrar en la música académica del clasicismo y del romanticismo —aunque, en rigor, tampoco se pueda aplicar de manera categórica ni siquiera en estos casos.

La opción por un punto de vista estético para la reflexión acerca del pop-rock asumida por este trabajo es compartida, en el ámbito de la filosofía, por Bruce Baugh. En su artículo "Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music" (1993), Baugh sostiene que el rock involucra una serie de prácticas y búsquedas y una historia diferentes de la tradición de la música de concierto europea en la que históricamente se ha basado la reflexión estética e intenta, en consecuencia, establecer una serie de criterios preliminares para el análisis del rock que sirvan como prolegómenos a una estética de este estilo. Frente a una tradición de análisis que caracteriza como de cúneo kantiano y formalista, propone una estética enfocada en la *materialidad*, entendida como aquello relativo al cuerpo y a las sensaciones en lugar de a la forma y a la composición, siguiendo las búsquedas específicas del rock y alejándose del criterio de la estética clásica de la música —cita como ejemplo específico a Eduard Hanslick— según el cual, desde su perspectiva, la materia se encuentra al servicio de la forma. De acuerdo con Baugh, una estética del rock debe juzgar la belleza de las obras del género atendiendo a sus efectos sobre el cuerpo y, en esta línea, propone tres focos principales: el ritmo, que permite distinguir una buena de una mala canción en tanto ésta triunfe o falle en "inspirar al cuerpo a bailar" (Baugh 1993: 26); la expresividad de la voz, que refiere fundamentalmente a la calidad emotiva de la interpretación —apuntando a la calidad del sonido en su materialidad— y que implica una inversión de la preponderancia en la relación composición-interpretación respecto de la balanza de la música académica, cayendo el peso en este caso en el segundo miembro, y, finalmente, la intensidad del volumen (*loudness*) como vehículo de la expresión. Únicamente una vez que la estética se centre en los efectos que la música tiene sobre el cuerpo, aquello que Baugh relaciona con su costado material y

que es, desde su punto de vista, lo que realmente está en juego en el rock, éste podrá ser juzgado con justicia.

Las notas planteadas por Baugh resultan, sin dudas, relevantes a la hora de reflexionar sobre el pop-rock, pero el análisis pierde de vista la centralidad que cobra la tecnología para la producción de esta música y señala, más bien, aspectos comunes a la música popular en su conjunto. Así, el reconocimiento de la preeminencia en el desarrollo del parámetro rítmico, al igual que del acento en la expresividad de la voz que subraya contribuirían, como él lo pretende, a la construcción de una estética musical centrada en lineamientos diferentes de aquellos que guían *grosso modo* las teorías más tradicionales enfocadas en la música académica, pero que serviría no sólo para el tratamiento del rock, sino para el de cualquier música popular occidental. En esta línea, de hecho, el musicólogo Richard Middleton ha propuesto un método que toma la experiencia del movimiento corporal como guía del análisis musical, basándose en una teoría del gesto, según la cual los procesos somáticos se corresponderían con procesos musicales análogos (ver Middleton 1993). De este modo, aunque destaquemos como la característica específica del pop-rock entre las diferentes músicas populares el uso de la tecnología para la producción y sigamos a grandes rasgos la premisa de Gracyk que afirma que en el siglo XXI —agregamos: desde la segunda mitad del siglo XX— la música popular circula como música de masas, no dejamos de observar, al mismo tiempo, que toda otra serie de características musicales del estilo son compartidas con la gran parte de la música popular en general, como la relevancia de la elaboración rítmica y la preeminencia de la voz señaladas por Baugh, pero también el predominio de la textura de la melodía acompañada y del uso de la forma canción.

Asimismo, consideramos que la centralidad que adquiere la tecnología está estrechamente ligada al hecho de que la exploración tímbrica gana un lugar decisivo entre las búsquedas propias de la música pop-rock, lo que a su vez determinará algunos rasgos específicos en lo que respecta a otros parámetros musicales. La incorporación y el protagonismo de los instrumentos eléctricos, el uso de efectos y de sonidos sintéticamente producidos, la manipulación sonora y la utilización del mismo estudio de grabación como instrumento conllevan la exploración y la experimentación con nuevas posibilidades compositivas, cruciales para la definición del pop-rock como estilo, desde el trabajo sobre el sonido mismo. Paralelamente, la figura del productor musical adquiere un peso comparable a la del director de cine en el proceso creativo. El pop-rock forma parte, desde esta perspectiva, de una tendencia de la época en la que nace y se desarrolla, que trasciende, en consecuencia, las fronteras del género y lo hace en dos direcciones. Por un lado, desde el punto de vista de la importancia que cobra la tecnología en su relación con las artes en general, en el sentido en el que fue señalado por Walter Benjamin a propósito del cine y la fotografía ya en las primeras décadas del siglo pasado (Ver Benjamin *GS* I/2). Por otro lado, desde el ámbito estrictamente musical, en tanto el pop-rock se encauza en un paradigma musical más amplio, que comparte con otras tradiciones de la música académica del siglo pasado y de lo que va de este siglo, para las que también es central la exploración del timbre; en algunas oportunidades, como en su caso, de la mano de un fuerte vínculo con el uso de la tecnología para la composición. En este sentido, podemos refinar nuestra propuesta previa y caracterizar al pop-rock como la expresión artística que, *en el interior de la música popular*, tomó para sí la relación con la tecnología para la producción como un factor *poiético* fundamental.

DOS CONTRIBUCIONES DESDE EL CAMPO DE LA MUSICOLOGÍA

Del cuadro previamente descripto, resulta que las dos grandes categorías que deberían estar a la base de un análisis musical atento a las exploraciones tecnológicas de la música pop-rock son las de *timbre* y *sonido*. En relación con este aspecto, conviene destacar, para terminar, dos aportes del ámbito de la musicología. Respecto del par de nociones generales señalado arriba, corresponde subrayar las reflexiones que Makis Solomos presenta en *De la musique au son* (2013), libro que se enfoca en la revisión de diversas corrientes de la música académica contemporánea, pero que no deja de dedicar algunos pasajes al pop-rock y a la música electrónica de llegada masiva. A lo largo de este exhaustivo estudio, Solomos se propone demostrar que, en el arco que va desde Debussy hasta la música contemporánea, el sonido se alzó como el principal problema de la música. Solomos afirma que este movimiento comporta un cambio de paradigma desde una música centrada en el tono hacia una cultura del sonido, al que considera igual de fundador que la revolución que dio nacimiento a la tonalidad a comienzos del siglo XVII. Desde esta perspectiva, Solomos ve la música atonal como la fase destructiva previa al momento constructivo que tiene al sonido en su núcleo. Este giro, según Solomos, se opera desde el interior de la música misma, aunque intervengan factores externos, como es el caso ejemplar de la tecnología. En relación con esta última, observa con lucidez que la música —con excepción del cine que le debe, de hecho, su nacimiento mismo— es el primer arte que se apropia de la tecnología como *prolongamiento natural de la técnica* (ver Solomos 2013: 14).

Para dar cuenta de la historia de este proceso, desde el que ve emerger la noción de sonido como término técnico musical, Solomos toma seis ejes de análisis, tratado cada uno en un capítulo separado del libro: el timbre, el ruido, la escucha, la "inmersión sonora", el constructivismo y el espacio como parámetro musical. Durante este recorrido, se va alejando progresivamente de la lógica del lenguaje tonal para adentrarse en otra lógica, la del sonido, que implica diversos cambios tanto en la producción como en la escucha musicales y, consecuentemente, también en los modos de análisis musicológico para abordarlos. Sobre esta base, Solomos concluye, por un lado, que a partir la composición del sonido mismo, la obra musical pasa a encontrarse totalmente articulada, desde su micro-temporalidad hasta su macroestructura. Por otro lado, que, así como con el nacimiento de la tonalidad la música quedaba ligada al lenguaje —en tanto sigue una lógica combinatoria de unidades elementales— con el surgimiento del sonido, la música se guía por una lógica morfológica que privilegia las cualidades espacio-temporales por sobre el poder de evocación lingüístico.

Más allá de las observaciones de cierre de Solomos, nos interesa repasar algunos aspectos puntuales del largo recorrido que lo llevan a ellas. El primero hace al vínculo que establece entre sonido y ruido, con el objetivo de introducir esta última categoría. Para Solomos, la utilización del ruido es una tendencia experimental a expandir la música por fuera de los límites impuestos por la altura. Los estudios de acústica del siglo XX, que incorporan el tiempo y entienden el sonido como un fenómeno dinámico, enseñan, según Solomos, que la música no existe sin ruido y que la abstracción que la aleja de él debe entenderse a partir de la comprensión de la altura como una construcción metafísica de los griegos antiguos. Solomos considera que, en consonancia con los datos de la teoría acústica, la música devino más ruidosa y que, con esto, la oposición entre sonido musical y ruido termina por abandonarse para asumir la noción única de *sonido*. Desde

Bidon-Chanal, *PERSPECTIVAS FILOSÓFICAS SOBRE EL POP-ROCK,* 25-64

este punto de vista, la entrada consciente y pronunciada del ruido en la música se encuentra, entonces, estrechamente ligada al pasaje a la utilización de la categoría de sonido, en tanto trasciende la dependencia de la música con respecto de la organización en alturas (tonos). Como es sabido, la asociación del pop-rock con el ruido ha estado desde siempre presente, tanto en el uso consciente del ruido por parte de los músicos como en la percepción general de aquellas generaciones que lo recibían —y reciben todavía— con rechazo. La distorsión y la interferencia son, en este sentido, dos constantes que se repiten a lo largo de la historia del género. Respecto de esto, al referirse al rock, Solomos afirma que siempre implicó un "flirteo" con la molestia sonora y que su costado contestatario está asociado, justamente, al ruido —al que, por otra parte, asocia a la disonancia como crítica social en sentido adorniano.

El segundo aspecto refiere a la manipulación del sonido mismo o, en otras palabras, del timbre en su interior. Solomos traza dos grandes caminos para tratar el trabajo de la modernidad sobre el timbre. En una línea que lo relaciona con la altura, toma como punto de partida las experiencias de Arnold Schönberg con la *Klangfarbenmelodie*, que plantea una primera búsqueda de reemplazo de la altura por el timbre. En otra dirección, conecta el timbre con la armonía a partir de los acordes de Debussy, sobre los que observa que, al perder su funcionalidad en el encadenamiento armónico según la manera clásico-romántica, devienen "acordes-timbre" y pasan a asumir un rol colorístico. Solomos ve en esta utilización afuncional de los acordes el primer antecedente de la búsqueda de componer el timbre mismo, donde la nota jugaría el rol de frecuencia y el acorde se acercaría a la idea de espectro. De este modo, afirma que, en adelante, comienza a ganar cada vez más peso en la tarea compositiva la factura interna

frente a la estructura total, con lo que el interés por el timbre conllevaría la concentración sobre los detalles internos del sonido: "el instante deja de ser simplemente un momento preciso, una transición, el pretexto de la factura global: se abre al infinito y, movido por una fluidez extrema, revela sus detalles más mínimos" (Solomos 2013: 238-239). La tecnología reaparece entonces en escena, en tanto Solomos sostiene que son el micrófono y la escucha amplificada los que dan nacimiento a la música electroacústica y le permiten llevar a cabo sus aspiraciones. Desde esta perspectiva, por lo tanto, es el sonido mismo —aquello que se identificaba con el material— lo que comienza a componerse. Solomos señala que, si la música tonal se estructuraba en un nivel material, otro nivel funcional o lingüístico y un tercero referido a la forma, la modernidad se centra en el primero de los tres. Este reordenamiento señalado por Solomos lo marca el hecho de que el material también comience a componerse, lo que, según su postura, implica que este estrato ya no se distinga de los otros dos en tanto construidos, mostrando una tendencia a la construcción y la composición integrales, y, consecuentemente, supone también que el material no pueda ser visto como una materia sonora natural.

El aporte musicológico restante lo constituyen las reflexiones de Olivier Julien, en las que encontramos un antecedente particularmente cercano a nuestro punto de vista, las cuales cobran especial relevancia en tanto ofrecen un método de análisis que contempla la relación fundamental de la música pop-rock con la tecnología de producción. En su tesis doctoral, *Le son Beatles* (1998), Julien ofrece un análisis musicológico de la discografía oficial de The Beatles y su evolución, a través de la postulación de un método adecuado al objeto y diferente de los tradicionales, a los que considera inapropiados para abordar las obras de rock en

general. En la Introducción a este trabajo, Julien se concentra en el problema del método para el tratamiento de la música de rock en general y la primera operación que realiza es la de alejarse de la partitura como objeto central de estudio para proponer, en su lugar, el fonograma. Julien considera que la afirmación de Jean-Jacques Nattiez según la cual es la partitura aquello que resulta del gesto creador en la música occidental y es también lo que permite interpretar, reconocer y conservar la obra (ver Julien 1998a: 24), no se aplica a la música pop-rock, sino que en este caso el fonograma constituye la obra misma: el rock es, sostiene, "[…]un arte de tradición fonográfica" (Julien 1998a: 27). Paralelamente, a partir de la constatación del discurso quienes componen obras del género, postula que la categoría de *sonido* se encuentra en el centro de las preocupaciones técnicas de estos músicos. Define entonces la noción de sonido como "[…] el conjunto de técnicas de arreglo y producción que hacen a un grupo o a un artista identificables" (Julien 1998a: 27). En este sentido, el concepto de sonido aparece, en el planteo del autor, íntimamente ligado, por un lado, a la noción de estilo individual —en tanto aplicada a un solista o a un conjunto musical— y, por otro lado, a las prácticas de grabación. Asimismo, el sonido es para Julien la "materia prima" a partir de la cual una canción se elabora y, por lo tanto, es éste y no la canción lo que está al origen de esta música.

Si volvemos sobre su objeto de análisis particular, la música de The Beatles, Julien puede entonces afirmar, siguiendo estos lineamientos, que el fonograma de una canción como "I Am The Warlus" en el disco *Magical Mystery Tour* no consiste en una versión de una canción preexistente como melodía y armonía, sino que se trata de la obra misma y, correlativamente, que aquello que ha de estudiarse a la hora de analizarla no son la melodía y la

armonía de la canción escrita por John Lennon y Paul McCartney, sino la música que Lennon, McCartney, George Harrison y Ringo Starr *produjeron* junto con George Martin. De este modo, el objetivo de la tesis de Julien es encontrar las categorías adecuadas para analizar la música rock, al tiempo que busca decir algo sobre la naturaleza del género en el mismo gesto en el que las postula y a través del análisis de la obra de The Beatles, que toma como ejemplo, pero también como fundamento para sus afirmaciones.

Sobre la base de las consideraciones descriptas, estructurará su estudio de la música de The Beatles a partir de los siguientes parámetros: arreglos, toma de sonido (*prise de son*), balance, panoramización, tratamiento sonoro y mezcla. La primera noción refiere a los instrumentos y voces elegidos para una pieza y a su modo de utilización e interacción; la segunda categoría toma en cuenta los equipos con los que se capturan las diferentes fuentes de sonido y la ubicación de aquéllos respecto de éstas —correspondiéndose, a grandes rasgos, con lo que en la jerga de los ingenieros de sonido se llama "microfoneo". El balance consiste en el ajuste de los niveles de las distintas pistas que componen una obra, al tiempo que la panoramización indica el posicionamiento de una pista individual en la imagen estéreo total. La noción de tratamiento sonoro, por su parte, hace referencia a los diversos efectos que pueden utilizarse en una grabación, desde la distorsión hasta los filtros, pasando por las manipulaciones de la pista (doblaje, lectura en reversa, variación de velocidad), los compresores y los efectos de desfase como el *chorus* o el *flanger*. La categoría de mezcla, finalmente, representa un concepto global que incluye todas las variables previas referidas al proceso de grabación —esto es, todas las descriptas anteriormente exceptuando el arreglo— así como la ecualización— es decir, los niveles de las frecuencias de cada pista y de la totalidad.

Si en su tesis Julien presenta estos parámetros desde la puesta en práctica para el análisis singular de la producción de The Beatles, en algunos artículos posteriores vuelve sobre la cuestión del método y desarrolla el problema de manera específica. Así, en su artículo "La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock" (1998), Julien hace hincapié en la necesidad de atender a la configuración (*mise en forme*) ligada al registro (*mise en mémoire*) y al tratamiento del sonido o, dicho más simplemente, a la producción, como condición necesaria para un análisis formal de la música rock. Propone entonces articular el análisis del aspecto tecnológico retomando cuatro de las variables ya puestas en práctica en su estudio de las obras de los Beatles: la toma de sonido, el balance, el tratamiento sonoro y la panoramización. En "L'analyse des musiques populaires enregistrées" (2008), por su parte, Julien refina la descripción de su método y multiplica las categorías puestas en juego. El texto se abre con una discusión terminológica por la que parecería ampliar el alcance del universo musical en cuestión más allá de la noción del rock utilizada en sus textos anteriores o que apunta, quizás, a clarificar los términos en busca de un glosario más riguroso, y con la que explica la adopción de la expresión "músicas populares grabadas" utilizada en el título del artículo. De inspiración anglosajona, la categoría toma la estructura tripartita del lenguaje insular, que postula la división de la música en tradicional o folk, de tradición y transmisión oral; académica, de tradición y transmisión escritas, y popular, de tradición y transmisión fonográfica. Delimitado el objeto, Julien plantea en este caso una división en cuatro grandes grupos de categorías, bajo las que retoma algunos parámetros de análisis de la musicología clásica y aquellos postulados en sus trabajos anteriores. Bajo un primer grupo de lo que denomina aspectos formales, incluye ahora el parámetro tradicional de la forma; en un segundo grupo, de los datos

escribibles, engloba otros tres parámetros del análisis clásico: el ritmo, la melodía y la armonía; el tercer grupo refiere a los arreglos y la interpretación y el cuarto y último, a los aspectos tecnológicos, bajo el cual reúne tres de las variables de análisis referidas al ámbito de la producción mencionadas en sus escritos anteriores: la panoramización (ahora también "formato de mezcla"), la mezcla y el tratamiento sonoro.[16]

En la medida en que ofrece un método de análisis que contempla la relación definitoria —desde nuestro punto de vista— de la música pop-rock con la tecnología de producción, la propuesta de Julien constituye una herramienta verdaderamente valiosa para cualquier trabajo que se proponga hacer un análisis musical de las obras de esta tradición. La afirmación de las primeras páginas de su trabajo sobre The Beatles acerca de la relación única que el rock establece con el estudio y el soporte fonográfico, resulta una intuición sumamente próxima, como es evidente, al planteo que intentamos fundamentar, en este caso, desde el punto de vista estético, yendo más allá del discurso de los músicos en la práctica, así como del iluminador y minucioso análisis musical de la obra de esta banda fundacional sobre los que Julien se apoya.

Nos hemos propuesto, a través de la discusión y el rescate de los aportes de diferentes posiciones, ofrecer un acercamiento desde la estética filosófica a lo que consideramos el aspecto determinante de la música pop-rock. La caracterizamos, finalmente, como la primera expresión artística que en el ámbito de la música popular toma sobre sí, de manera definitoria, la relación que el

[16] Respecto de los otros dos parámetros omitidos, el balance y la toma de sonido, el primero queda incluido en el término más abarcador de mezcla y el segundo parece haber sido abandonado, en principio, como categoría central de análisis.

arte de la época de la reproductibilidad técnica guarda con la tecnología para la producción. Sobre la base de esta definición y en la medida en que concebimos dicho vínculo del arte contemporáneo con la técnica de su tiempo como de interés fundamental para la filosofía, consideramos que un estudio estético crítico de la música pop-rock debe partir del reconocimiento del uso de la tecnología para la producción como la verdadera novedad del estilo entre el coro de las músicas populares. Novedad que, a su vez, ha dado las exploraciones más fructíferas de su propia tradición, desde los trabajos de The Beatles y Beach Boys, promediando los años sesenta del siglo pasado, hasta desembocar en la música electrónica de masas como expresión más acabada de la tendencia compositiva en cuestión.

REFERENCIAS

ADORNO, Theodor W. [1938-41] (2009), *Current of Music: Elements on a Radio Theory*, trad. de R. Hullot-Kentor (Cambridge: Polity Press).

___ (1941), "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science*, 9: 17-48.

___ [1947] (2007), *Composición para el cine. El fiel correpetidor*, trad. de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth (Madrid: Akal).

___ [1949] (2003), *Filosofía de la nueva música*, trad. de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth (Madrid: Akal).

___ [1963] (1975), "Culture Industry Reconsidered", trad. de A. Rabinbach, *New German Critique*, 6: 12-9.

___ [1966] (2002), *Dialéctica negativa*, trad. de J. M. Ripalda (Madrid: Editora Nacional).

___ [1969] (1971), *Teoría estética*, trad. de F. Riaza y F. Pérez Gutiérrez (Madrid: Taurus).

___ (1970), *Gesammelte Schriften* [GS], in 20 Bänden (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

___ [1973] (2009), *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, trad. G. Menéndez Torellas (Madrid: Akal).

___ [1982] (2008), *Escritos musicales IV. Moments musicaux. Impromptus*, trad. de A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth (Madrid: Akal).

ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max [1941] (2002), *Dialéctica del iluminismo*, trad. de H.A. Murena (Madrid: Editora Nacional).

BAUGH, Bruce (1993), "Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 2: 23-29.

BENJAMIN, Walter (1974), *Gesammelte Schriften*, Band I, Zweiter Teil [GS, I/2] (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

BETHUNE, Christian (2003), *Adorno et le jazz* (París: Klincksieck).

BIDON-CHANAL, Sol (2012), *Negatividad, utopía y libertad: música de vanguardia y música de masas. El diagnóstico sobre la música contemporánea de Theodor W. Adorno y las recuperaciones críticas de Albrecht Wellmer y Diederich Diederichsen*, tesis de grado (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires).

CARROLL, Noël (1998), *A Philosophy of Mass Art* (Oxford: Clarendon Press).

COX, Christoph & WARNER, Daniel (eds.) (2004), *Audio culture: readings in modern music* (Nueva York: Continuum).

DAVIES, Stephen (1999), "Rock versus Classical Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 2: 193-204.

___ (2001), *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, (Oxford: Clarendon Press).

ENO, Brian [1979] (2004), "The Studio as Compositional Tool", en Cox & Warner (2004: 127-130).

FRITH, Simon (1978), *The Sociology of Rock* (Londres: Constable and Company, Limited).

___ (1987), "Towards an aesthetic of popular music", en Leppert & McClary (1987: 133-172).

GOODMAN, Nelson (1976), *Lenguages of Art* (Indianápolis: Hackett).

GRACYK, Theodore, "Romanticizing Rock Music" (1993), *Journal of Aesthetic Education*, 27, 2: 43-58.

___ (1996), *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (Durham N. C.: Duke University Press).

___ (1999), "Valuing and Evaluating Popular Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 2: 205-217.

JULIEN, Olivier (1998a), *Le son Beatles,* tesis de doctorado (París: Université Paris-Sorbonne).

___ (1998b), "La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock", *Musurgia*, 5, 2: 55-64.

___ (2008) "L'analyse des musiques populaires enregistrées", en Pistone (2008: 141-166).

KANIA, Andrew (2006), "Making Tracks: The Ontology of Rock Music", 64, 4: 401-414.

LEPPERT, Richard, & MCCLARY, Susan (eds.) (1987), *Music and society: the politics of composition, performance and reception* (Cambridge: Cambridge University Press).

MIDDLETON, Richard (1993), "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap", *Popular Music*, 12, 2: 177-190.

PISTONE, Danièle (dir.) (2008), *Le commentaire auditif de spécialité: recherches & propositions* (París: Observatoire musical français).

POUIVET, Roger (2010), *Philosophie du rock: une ontologie des artefacts et des instruments* (París: Presses Universitaires de France).

SHUSTERMAN, Richard (2000), *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Rowman and Littlefield Publishers).

SOLOMOS, Makis (2013), *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e^-XXI^e^ siècles* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes).

NOTA

Magdalena Casanova es Licenciada en Crítica de Artes y maestranda en Crítica y Difusión de las Artes por la Universidad Nacional de las Artes (UNA), donde se desempeña como investigadora del Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica. Es editora responsable de *LOÏE. Revista de danza, performance y nuevos medios* (www.loie.com.ar). Es miembro del proyecto *Filokinesis*, consagrado a la investigación de las posibilidades pedagógicas del arte del movimiento, auspiciado por el Fondo Nacional de las Artes. Correo electrónico: magdaypunto@gmail.com

CONSIDERACIONES SOBRE LA DANZA Y LOS METADISCURSOS ARTÍSTICOS

Magdalena Casanova
Universidad Nacional de Artes

Resumen
Este trabajo se interroga acerca de la persistencia en la actualidad de lo que Jean-Marie Schaeffer ha denominado "teoría especulativa del Arte" en el discurso actual sobre la danza. Discute las tesis de algunos de los principales trabajos reunidos en el volumen colectivo *La danza y la palabra* (Caracas, 2005) y recupera, para el análisis conceptual de las artes del movimiento, el importante debate mantenido en 1982 entre Monroe Beardsley, por un lado, y Sally Banes y Noël Carroll, por el otro.

Palabras clave
Danza moderna – Teoría especulativa del Arte – Esencialismo – Artes del movimiento

Considerations about dance and artistic metadiscourses

Abstract
This paper inquiries about the persistence of what Jean-Marie Schaeffer has called "speculative theory of Art" in the current discourse on dance. It discusses the theses of some of the main works gathered in the collective volume *La danza y la palabra* (Caracas, 2005) and recovers, for the conceptual analysis of the arts of the movement, the important debate held in 1982 between Monroe Beardsley, on the one hand, and Sally Banes and Noël Carroll, on the other.

Keywords
Arts of movement – Speculative theory of Art – Essentialism – Arts of movement

Recibido: 11/04/2017. Aprobado: 22/08/2018.

Los discursos sobre las artes –y en particular sobre las artes del movimiento– están poblados de frases hechas. La danza, suele decirse, "permite viajar hacia las profundidades del ser", provoca "climas espirituales", posibilita "escuchar resonancias que vienen del origen", o permite la "comunión con el verbo originario". Estas expresiones que se perciben como naturales merecen, sin embargo, ser examinadas en sus fundamentos, ya que presuponen no solo un modo de entender la danza, sino también el arte en general.

Partiendo de la hipótesis según la cual toda teoría del arte entraña, al mismo tiempo, una manera de entender el discurso sobre las artes, en las siguientes páginas me propongo, en primer lugar, trazar una breve revisión de la concepción de la danza (y de la experiencia estética que se involucra en este lenguaje artístico) plasmada en algunos metadiscursos contemporáneos para indagar, en un segundo momento, en la relación que estos metadiscursos mantienen con la crítica.

LA TRADICIÓN ESPECULATIVA

Jean-Marie Schaeffer (2012: 20) ha mostrado que el romanticismo sacraliza el arte "como compensación de una realidad desfalleciente". La imposibilidad de acceder a lo absoluto a través de la filosofía, la confianza en la imaginación humana, la importancia de la experiencia estética y su relación con la belleza, se convierten en argumentos que exaltan el arte hasta volverlo una forma de revelación de la verdad. La "revolución romántica" encarna, de este modo, la "respuesta a una doble crisis espiritual: la de los fundamentos religiosos de la realidad humana y la de los fundamentos trascendentes de la filosofía" (24).

Esta "teoría especulativa de Arte", señala Schaffer, persiste aún hoy y tiene importantes consecuencias tanto para el arte como para sus metadiscursos. El arte cumple, por un lado, una función de "revelación ontológica" y, por el otro, se determina correlativamente como un "saber extático, es decir, que revela verdades trascendentes, inaccesibles a las actividades cognitivas profanas" (24). Esta tesis descansa sobre un dualismo metafísico, según el cual existiría una realidad *aparente*, captable a través de los sentidos y el intelecto, y una realidad (que aquí llamamos realidad *verdadera*) alcanzable solamente a través del arte. Los efectos de esta concepción se trasladan a los metadiscursos artísticos que en adelante tendrían que "proporcionar una legitimación filosófica de la función extática del arte, mostrando que su esencia reside en su función de revelación ontológica" (23). El arte debe, por lo tanto, legitimarse filosóficamente, ya que su concepto sería, en última instancia, subsidiario de esta práctica.

Veamos las principales características de esta "teoría especulativa del Arte" con el fin de preguntarnos, a continuación, si ella persiste en el discurso actual sobre la danza y qué efectos tiene. En primer lugar, Schaeffer afirma que, durante el romanticismo, la desazón causada por la ausencia de valores y respuestas definitivas a cuestiones existenciales produjo una gran desorientación espiritual que desembocó en la búsqueda urgente de una recuperación de la unidad armoniosa del hombre. Esta unidad no era pensada como un principio abstracto, sino como una "fuerza viviente y vivificante, alma de un universo orgánico en el que todo es vida" (24). En segundo término, esta desarmonía se percibió como la pérdida de conexión con lo Absoluto, con el fundamento de lo real (el Ser o el Dios de una "metafísica dogmática" desbaratada por el criticismo kantiano). De esta manera, como la filosofía ya no puede alcanzar este conocimiento, en vez de re-

nunciar a esta "ontoteología", el romanticismo otorga al arte la gran tarea de producir una "intuición intelectual de lo absoluto" (26).

Ahora bien, según Schaeffer, la instauración del Arte –con mayúscula– como revelación ontológica "no nace simplemente de un desfallecimiento de la filosofía como tal sino, de manera más específica, de la incompatibilidad entre su forma discursiva y su contenido (o su referencia) ontológico(a)" (27). Dicho de otro modo, en virtud de su heterogeneidad, la forma discursiva eminentemente filosófica es incapaz de enunciar su propio contenido. Este contenido se convierte, entonces, en lo que el arte *debe* expresar/enunciar/representar, de modo que la "teoría especulativa del Arte" desemboca en una doctrina esencialista del arte, cuya supervivencia hasta nuestros días se traduce en asignar al arte una función compensatoria de las diversas figuras del desencantamiento, prometiendo el acceso a una vida "supuestamente 'auténtica'" (30-31).

La persistencia de esta concepción metafísica, sostiene Schaeffer, se explica no solo por un desconocimiento del funcionamiento del arte, sino también por la ausencia de criterios de evaluación. Al hacer del arte un medio de revelación de la verdad, la "teoría especulativa del Arte" requiere, lógicamente, que el criterio de evaluación dependa del grado de cumplimiento de este cometido supremo: "si el arte revela el ser, las obras artísticas mismas revelan el arte y deben descifrarse como tales, es decir, como realizaciones empíricas de una misma esencia ideal" (39). De esta manera, el ideal artístico se construye a partir de un criterio de exclusión que presenta una definición evaluativa como descriptiva. En consecuencia, la función del crítico se limita a colaborar en el desciframiento de la obra o a argumentar si esta pertenece o

no al "mundo del arte" según los criterios previamente establecidos por la teoría, lo cual va en desmedro de "una descripción analítica de los hechos artísticos" y de otras posibles experiencias estéticas (43). La obra de arte, concluye Schaeffer, no posee ninguna esencia interna; es un objeto intencional que, en todo caso, se define en la relación que establece con el espectador: "es y llega a ser lo que los hombres lo hacen ser y llegar a ser" (43).

LA DANZA COMO "VIDA EN LA VIDA"

La danza es un lenguaje que posee una materialidad efímera y transitoria. Su relación directa con la temporalidad generó no pocas dificultades a lo largo de la historia de la estética. El vínculo con las palabras, por otra parte, fue no solo conflictivo, sino muchas veces considerado como inadmisible tanto por coreógrafos como por teóricos. De hecho, no resulta sencillo encontrar textos que tematicen conjuntamente ambas áreas. Una excepción en el campo de nuestra lengua es el libro *La danza y la palabra* (2005), editado por el Instituto Universitario de Danza de Caracas. El volumen se compone de siete ensayos escritos a partir de un curso titulado "Las fronteras del cuerpo", a cargo de Sonia Sanoja, en el que se trató la conexión fundamental entre danza y literatura.

Esta obra resulta particularmente relevante porque aborda el tópico puntual del vínculo entre los dos tipos de lenguajes. Ya desde la presentación, Sanoja llama la atención sobre un modo de pensar la danza (y en función de ello, la escritura) que genera algunas sospechas sobre una visión que repite una lógica ya conocida: se habla, como adelantamos al inicio del trabajo, de la creación de un "clima espiritual", de viajes "hacia las profundidades de su ser", de escuchar resonancias que "vienen del origen",

de "la vivencia del cuerpo iluminado en comunión con el verbo originario" (Paolillo 2005: 7-8).

Este tipo de pensamiento sobre las artes del movimiento se mantiene en casi todos los ensayos. Gordils se refiere a la esencia eterna de la obra de arte que debe ser leída *apropiadamente* para superar las "fronteras del cuerpo" (24-25). Pérez-Wilke se ocupa de la "dimensión metafísica de la danza", de su relación con lo sagrado y de su capacidad de develar algo superior (32-34). Quintero considera la danza, siguiendo a Paul Valéry, como el lugar de la "expresión espiritual humana", como expresión del alma y como espacio de "lo innombrado", y al espectador como un "participante silencioso" (49-51). Rappa se refiere a la danza como "lo intangible", a la actividad de la crítica como "conexión entre el emisor y el receptor" y a la escritura, por lo tanto, como búsqueda de "la verdad tal como fue concebida por el artista-emisor" (54-56).

Sin embargo, nos gustaría concentrarnos en uno de los ensayos de *La danza y la palabra* por ser acaso el que mejor representa la pervivencia de lo que Schaeffer llama "teoría especulativa del Arte". El ensayo se titula "Enunciación de lo que somos" y su autor es Leyson Ponce. La formulación del tema adelanta, en efecto, un modo de pensamiento en el que se considera que, en lo que sea que esté materializada la enunciación de la danza, puede efectivamente decir algo sobre lo que *somos*. La cita de Valéry que Ponce elige como epígrafe lo anticipa: "La danza es un exceso de vida" (43).

Desde el comienzo, Ponce advierte que su indagación versará acerca de la esencia de la danza y su condición de ser una "manifestación de la expresión intangible" (43) En otras palabras, la

materialidad del lenguaje de movimiento no es lo fundamental, sino aquello que no se puede tocar que estaría detrás o más allá de lo que sucede en escena. Además, asume directamente que la danza es "lenguaje de una intrincada dimensión de las expresiones del alma en movimiento" (43). Ponce propone que la danza trabaja en "lo sobrante de la vida" y de ese modo puede trascender la "vida limitante", esto es, la vida ordinaria, creando un "sobre tiempo". Así, retomando el dualismo metafísico al que hace referencia Schaeffer, el abordaje postula dos "vidas" o dos espacios de acceso: la vida común y la vida que está más allá, a la cual solo la danza puede abrir camino.

Inmediatamente, Ponce afirma que eso que sobra, ese "resto" que es la danza, la danza *verdadera*, constituye "la expresión más pura del movimiento". Se observa aquí lo que Schaeffer refiere en relación con el "ideal artístico": como no se considera bajo ningún concepto el ámbito de la recepción, la tesis comporta el problema de cómo (a partir de qué formas, de qué calidades de movimiento, en suma, de qué tipo de materialidad) podría encarnarse esa expresión pura. Dicho de otra manera, encierra una concepción que, en el fondo, es más prescriptiva que analítica: la danza tiene ni más ni menos que el objetivo de descubrir las "formas vitales del inconsciente como códigos de un lenguaje del alma" (44). Y como el alma es la realidad *verdadera* del hombre –la Vida– ese más allá de la vida no es la muerte, como podría pensarse: "La danza entonces es vida en la vida" (44).

Ponce le otorga así a la danza un rol tan primordial en la sociedad que difícilmente pueda cumplir y, cuando la aparta de todo lo relacionado con lo consciente ("no acepta el habla de la conciencia"), retoma una oposición heredada también del romanticismo: mientras para los románticos el arte debía equilibrar el super-

desarrollo de lo "racional" frente a lo sensible, de lo que ahora se trata es de enfrentar los "tiempos de contraste y de esquizofrenia de la información" (44). La danza estaría llamada a recuperar una supuesta pureza del ser humano ante la irrupción de la globalización y la omnipresencia de los medios de comunicación.

Ponce ve, primeramente, la relación entre danza y escritura como un límite, como un espacio de "roce" y de encuentro en donde la palabra puede convertirse en un modo de generar la permanencia en el movimiento. Más adelante, afirma que muchos pensadores han querido dialogar con la danza desde la palabra y ratifica que lo que se diga, sin embargo, únicamente puede constituir un acercamiento tangencial, que no hace justicia al lenguaje de movimiento consistente en "la expresión de lo indecible": "nombrar la danza tiene el pecado de limitar la trascendencia de su configuración" (44). Este modo de entender la relación danza/palabra insiste en diferenciar entre la dimensión de la producción del arte (de su sentido, de su ontología y hasta de su metafísica) como actividad creadora y la de la (o las) instancia(s) de reconocimiento, como intentos (siempre fallidos) de desciframiento de la esencia del arte. Para Ponce, el desciframiento consiste en la recuperación del exceso de la danza, pero al considerarlo trascendente, fuera de lo consciente y expresión del alma, el mismo resulta inefable.

De acuerdo con Ponce, la obra de danza está íntimamente relacionada con el inconsciente del creador. Incluso llega a comparar el contenido de lo que intenta comunicar con la esencia de Dios. Si esto es así, no resulta sorpresivo que se considere el movimiento que lo representa como indecible o innombrable, haciendo hincapié en la idea de que la palabra solo podría "parafrasear" la danza a partir de sus propios ritmos y "acepciones" (44). Se

observa claramente cómo la escritura es pensada como un desciframiento o una decodificación, aunque destinadas a fracasar, de esa supuesta comunicación que el movimiento lleva a cabo. El restablecimiento del equilibrio humano esencial queda a cargo del coreógrafo, como potador del poder de transmisión de ese inconsciente compartido, negando que el ordenamiento social de los textos y sus diferentes y posibles reconocimientos se base, en cambio, en un proceso interdiscursivo común. El espacio de expectación no tiene lugar en este planteo, salvo como un destinatario aparentemente pasivo: el coreógrafo "nos otorga un sistema intrincado de resoluciones que conforman un orden escénico estructurado en el pensamiento del convocado" (45).

Ponce abiertamente expresa que el gesto, no cualquiera sino el que se implica en la danza es "una apertura al misticismo": al intentar transmitir lo indecible, no con palabras sino mediante movimientos, la danza revela eso que no se puede nombrar: es la "codificación del decir en el vacío" (45). En esta línea de pensamiento, lo real es lo que no puede ser conocido por el sujeto a partir de la racionalidad y la danza, por consiguiente, posee límites que son "infranqueables". Ni el espectador en general a partir de sus capacidades racionales, ni el crítico a través de su escritura, pueden acceder *realmente* a sus encantos; solo alcanzan a acercarse tangencialmente. El único modo de arribar a la verdad de la obra es de manera inconsciente a través de una intuición.

DANZA, ESCRITURA Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

El ensayo de Ponce muestra de qué manera aún hoy, como advierte Schaeffer, persiste en la teoría de la danza un pensamiento de raíces románticas. La realidad cotidiana, percibida desde un punto de vista desencantado (no ya como consecuencia de una

crisis religiosa o filosófica, sino a través de otras figuras de la desilusión, como el avance de los procesos globales económicos, políticos y de la información), con frecuencia lleva a ver en la danza un modo de llegar a esa otra cosa que, por contraposición, se considera más genuina. Así, se postula un contenido esencial que la danza *debe* expresar adaptando su forma "externa", sus tipos y calidades de movimientos, no así su forma "interna", esto es, el hecho de ser efímera y supuestamente no racional e "intangible". La escritura, por lo tanto, si aún guarda algún sentido, debe convertirse en un desciframiento o búsqueda de esa verdad que revelaría la obra. La crítica, en consecuencia, queda relegada a "empujar" al espectador, a acercarlo de algún modo hacia esa intuición inconsciente necesaria para llegar a la realidad *verdadera* a través de la observación del movimiento.

Es cierto que el arte del movimiento es un lenguaje efímero, y en este muy estrecho sentido podríamos acordar con la idea de que es intangible. Pero de ningún modo esto significa que la danza no tenga una materialidad mediante la cual genera sentido: tanto los espectadores, como los críticos pueden penetrar en el entramado de múltiples significaciones que provoca el encuentro cuerpo-cuerpo. Se hace necesario, por lo tanto, repensar este modo de entender la danza y, particularmente, su relación con la palabra. En primer lugar, es necesario bajar la danza, y el arte en general, del pedestal en el que la colocó el romanticismo (y que intuimos también arrastra de su condición de ritual en esta y otras sociedades) como actividad que tiene el poder de restituir una parte perdida u olvidada del ser humano, supuestamente no racional, sensible, relacionada con lo inconsciente, que se vería disminuida por el desarrollo de la ciencia o el avasallamiento de los medios masivos de comunicación o la globalización imperante.

En segundo lugar, apartarse de esta lógica también colaboraría en dejar de pensar la escritura acerca de la danza (crítica o teórica, la actividad metadiscursiva en general) como un intento de desciframiento o esclarecimiento de una obra, sino como un lenguaje que en sí mismo también es creativo: en lenguaje que se en-*red*-a (de "hacerse red con") en la trama interdiscursiva, como un discurso de reconocimiento de esa obra, que es, a su vez, condición de producción de otros discursos y que esta interrelación es, además, el modo en que ambas actividades discursivas se hacen efectivamente significativas (véase Verón, 2004). Si se piensa la escritura de este modo, se le saca el terrible peso de tener que encontrar una "verdad" o un "contenido correcto" en la obra y abre, y multiplica, creemos, las posibilidades analíticas que emergen cuando se piensa la danza (y el arte) como formando parte de esa red de relaciones discursivas.

La pregunta que parece querer responderse en *La danza y la palabra* es: ¿qué es la danza? Pero desde los desarrollos de Nelson Goodman (1978) sabemos que esta pregunta por la esencia es un interrogante que clausura el análisis y lo sentencia a una única y absoluta respuesta posible. La danza nunca es algo. Ningún arte *es*, aun menos la danza (podríamos aventurarnos a decir) que, por definición, siempre *está siendo*; es decir, es algo en permanente movimiento y, por lo tanto, en permanente cambio. Lo interesante no es preguntarse qué es la danza, sino reflexionar acerca de *cómo* y *en qué circunstancias* es, cuál es la relación entre sus procesos de producción y de reconocimiento.

La relación entre danza y palabra pareciera ser mucho más densa y fructífera si se la piensa como una relación entre dos discursos con lenguajes y soportes diferentes, en la cual, en todo caso, el segundo, la escritura, toma como objeto a la primera, pero no

para ayudar a entender qué quiso decir el "artista-emisor" o cuál es la "verdad" que intentó revelar en su obra. Lo que se trata de ver es que justamente es en esa relación que tanto la danza como la palabra hacen sentido.

A este respecto, resulta relevante retomar una idea que instala Pérez-Wilke en *La danza y la palabra.* La autora establece que hay una relación directa entre lo inefable y la capacidad de la danza (de la "acción danzaria, ya sea escénica o colectiva") de develar eso que no se puede decir. Gracias a que la danza es inefable (es decir, que no está asociada con lo racional –la escritura, en este caso–) es que puede "hablar" de lo imposible, de lo "inhumano", en el sentido de eso que el humano no puede conocer racionalmente, o como lo refería Ponce: "lo sobrante de la vida" (Paolillo 2005: 43). De hecho, Pérez-Wilke se refiere a este proceso como la "transfiguración de lo humano" (36). La tesis subyacente es que lo racional se puede decir, pero lo otro (lo emocional, lo sensible, lo artístico) es inexpresable en estos términos. La danza es capaz de expresar el ser, lo verdadero del hombre, porque esa esencia no es un "contenido" racional y el lenguaje del movimiento es, en su "éxtasis", una fuerza oculta *in*humana, en tanto todo lo humano (cotidiano) parece estar en duda por el desencantamiento con la sociedad actual.

Para lograr esta transfiguración, Pérez-Wilke vincula la danza con la muerte. Como acerca lo humano a lo inhumano, y en ese hacer es "revolucionaria", cuestionadora de los órdenes establecidos, se dice que para bailar (y hacer arte en general) se debe estar dispuesto a perecer: "la naturaleza misma de lo creativo exige esta disposición a perecer" (37). De este modo, la experiencia estética se vuelve una especie de éxtasis místico a través del cual puede revelarse algo de una supuesta realidad *verdadera,* en

vez de concentrarse en la expectación como una "enunciación encarnada", según la expresión de Héctor Ponce de la Fuente (2012), que se acaba allí donde termina la experiencia misma.

La propuesta que Sonia Sanoja elaboró para su curso –y que fue el motor de los ensayos publicados en *La danza y la palabra*– fue atravesar un proceso de creación de danza y plasmar luego esas experiencias en "personales discursos literarios" que plantearan la relación de lo que los organizadores llamaron, separadamente, "la danza como cuerpo" y "la danza como verbo" (Paolillo 2005: 5-6). En este sentido, se puede sostener también que este pensamiento sobre la danza no repercute solo sobre los metadiscursos del lenguaje, sino también sobre los propios procesos de producción, generando una línea de trabajo que obtura cualquier otro tipo de práctica que no sea un intento de manifestar las expresiones del alma, con lo que eso sea que implique para cada coreógrafo. Trabajar para expresar el alma humana no es lo mismo ni tiene la misma carga que trabajar para contar una historia o trabajar pensando la danza como una actividad más dentro de la red de significación social.

Como mencionamos más arriba, la particular fugacidad que posee el lenguaje de la danza la ubica en un lugar privilegiado para que entren en juego las tesis que hacen de su experiencia estética una vivencia extática y de sus metadiscursos empresas casi imposibles. Sin embargo, aún si ese espejismo del que habla Schaeffer no se relaciona directamente con una práctica mística, puede observarse igualmente la influencia de la "teoría especulativa del Arte" no ya en la búsqueda de un encuentro con lo real o lo verdadero sino en la determinación de una manera de ser y de hacer (correcta) de la danza.

OTRAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS

En relación con lo que estamos discutiendo, resulta pertinente traer a colación, aunque más no sea brevemente, un debate ocurrido en 1982, a partir de dos artículos publicados en el mismo número del *Dance Research Journal*. Esta discusión refleja una de las diferencias más relevantes con respecto a los temas que venimos tratando: el de las posturas teóricas que buscan una manera de ser de la danza en general (de qué se compone, cuáles son sus elementos básicos, qué movimientos son "de danza" y cuáles no, cómo son o deberían ser sus formas, etc.) y, en función de ello la necesidad de una gramática *apropiada* para la construcción de una obra, frente a planteos que, en cambio, ponen el acento en los elementos contextuales y en las relaciones con el espectador.

En defensa de la primera postura, Monroe Beardsley (1982: 31-36) se propone encontrar cuáles son los tipos de acciones que conforman la danza. Con la ayuda de algunas categorías de la filosofía de la acción, sostiene que las "acciones" (*movings*) de la danza no son meros "movimientos corporales" (*bodily motions*), sino movimientos corporales que sufren determinadas transformaciones y que, de esta manera, toman el carácter de "acciones de danza" (*dance movings*). El problema consiguiente es el de encontrar cuáles son tales transformaciones y cómo pueden observarse. Beardsley enumera entonces una serie de características que los movimientos *deben* tener para ser danza. Condiciones del hacer que, aunque parten de la observación, no tardarán en convertirse en criterios de la *buena danza*, incluso insiste en la búsqueda de una "adecuada caracterización de la danza como un *arte*".

Para contarse dentro del mundo del arte de la danza, agrega Beardsley, los movimientos deben ser "expresivos" (es decir, deben estar intensificados de alguna manera), pero esa "amplificación de energía" debe ser una cualidad volitiva del movimiento, el cual debe representar de alguna manera acciones de otro tipo (el autor sugiere, especialmente para la danza, la *suggestings*, que es un tipo de representación de carácter bastante abstracto que *sugiere* la acción original de una manera lavada o combinada con otras). No obstante, Beardsley reconoce que existe también una danza que utiliza tipos de movimientos de un grado tan abstracto en donde la representación desaparece. Destaca, además, la categoría de lo no-práctico (de acciones que no poseen un objetivo práctico a cumplir más que el de otorgar placer) como elemento fundamental. Por esta razón, su sugerencia final reside en que los movimientos o conjuntos de movimientos pueden convertirse en acciones de danza si no persiguen ningún fin práctico y solo si existe en ellos un "desborde de expresividad".

Para Noël Carroll y Sally Banes (1982: 37-41), representantes de la segunda postura, este "desborde de expresividad" de los movimientos no constituye una condición necesaria ni suficiente para hablar de danza. Arguyen que el desborde de expresividad (en el sentido de realizar movimientos intensificados o rítmicos que no aportan directamente al fin práctico al que está orientada la acción) se puede producir en espacios que se relacionan con el trabajo sin que eso constituya una danza. Por otro lado, afirman que existen muchas obras que no poseen ese desborde de expresividad, es decir, que consisten simplemente en la realización de una acción cotidiana sobre el escenario, sin ningún tipo de amplificación o expansión, y que son danza. Carroll y Banes traen a colación el ejemplo de una obra de Ivonne Rainer, *Room Service* (1963), que despliega justamente un movimiento con un fin di-

rectamente práctico: cargar un colchón de un lugar al otro del escenario.

Esta acción no está representada, sino que *es* la acción misma y también es danza. Que sea danza depende de otras variables; por ejemplo, del acto del coreógrafo de poner sobre el escenario determinados movimientos, lo cual los recontextualiza como expresión artística, y, por otro lado, porque forman parte de una historia del arte (y de la danza) que le otorga un marco de legitimidad, en este caso, el marco del arte contemporáneo al compartir algunas preocupaciones como el anti-ilusionismo, el arte desmitificado, negación de la representación, etc. Lo fundamental para resaltar aquí es que esta postura, a diferencia, de la de Beardsley, propone criterios que se alejan de la delimitación de la danza a partir de la observación únicamente de las características intrínsecas del objeto. Así, Carroll y Banes resaltan la importancia del contexto, tanto espectatorial como histórico, y del acto del coreógrafo de poner sobre el escenario, por ejemplo, movimientos considerados ordinarios o prácticos.

Este contraste permite observar cómo los defensores de la búsqueda de características intrínsecas sentencian el arte de la danza a un marco de acción acotado porque, al buscar cualidades que el objeto debe poseer para ser artístico, limitan el margen de acción del coreógrafo a un determinado tipo de movimientos o acciones y ponen en relación directa la experiencia estética con algún tipo de evaluación o juicio de valor. Las cualidades que en algún momento pudieron ser observadas efectivamente en las obras, se convierten en parámetros de evaluación; como decíamos previamente, una gramática de producción se convierte en regla de creación y en criterio evaluativo externo. Los autores que consideran la danza desde este punto de vista tienden a convertir la experiencia estética en un espacio de legislación y a elaborar sus metadiscursos a partir de un criterio fuertemente evaluativo y a marcar límites del arte en general y del lenguaje en particular y se pierden en discusiones filosóficas interminables sobre cómo debe ser un movimiento o una obra para ser danza.

En cambio, una concepción que piensa el hecho artístico como una relación e incluye el marco histórico en el que una obra se produce tiende a generar metadiscursos para los cuales es importante la contextualización del momento en que el trabajo se produce. Así, en vez de estar esperando que una creación deba tener determinados tipos de movimientos, un texto teórico o crítico puede alejarse del anclaje evaluativo (aunque puede seguir teniéndolo, por supuesto) y puede acercarse a una mirada más descriptiva y perceptual de la obra.

Pero lo más importante de esta mirada es que logra mantenerse mucho más abierta a los cambios que pueden llegar a producirse durante el desarrollo histórico de lenguaje artístico. La experiencia estética puede, de este modo, poner su acento no tanto en una actividad extática o valorativa, sino más bien en el disfrute perceptual y conceptual de una obra de danza. Posturas similares pueden encontrarse en la propia Banes (1994), quien plantea que la manera de escribir sobre las obras va modificándose en parte por los cambios en los desarrollos poéticos de la danza, así como en Ann Daly (2002), quien propone que la danza está compuesta tanto por movimientos como por las palabras que la rodean y resalta la importancia de la experiencia subjetiva y corporal en la observación de la obra y o en la crítica, como Deborah Jowitt, Marcia Siegel y Jill Johnston, entre otros, que, bajo la influencia del ensayo de Susan Sontag “Contra la interpretación” (1966), famoso en el ambiente de la danza de los años sesenta,

Casanova, *CONSIDERACIONES SOBRE LA DANZA...,* 67-85

bregaban por un discurso sobre el arte que no se basara en la dilucidación del contenido de la obra, sino en la descripción sensitiva de sus elementos.

En nuestro caso, y para terminar, consideramos que a la postura de Carroll y de Banes deben sumarse los discursos de reconocimiento. Es justamente la posibilidad de acceder a estos contrastes de lecturas (en este caso teóricos, pero también críticos) sobre una misma obra o sobre la danza en general que hacen que la danza misma pueda construir sentido para cada espectador y, de manera más general, dentro de una historia del arte. Así, al contrario de lo que dijera Leyson Ponce, nombrar la danza no tiene "el pecado de limitar la trascendencia de su configuración", sino la bondad de multiplicarla y expandir sus fronteras.

REFERENCIAS

BANES, Sally (1994), *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (Hanover: University Press of New England).

BANES, Sally & CARROLL, Noël (1982), "Working and Dancing: A Response to Monroe Beardsley's 'What Is Going on in a Dance?'", *Dance Research Journal*, 15/1: 37-41.

BEARDSLEY, Monroe C. (1982), "What Is Going on in a Dance?", *Dance Research Journal,* 15/1: 31-36.

DALY, Ann (2002), *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture* (Middletown, CT: Weslwyan University Press).

DALMASSO, María Teresa (comp.) (2012), *Semiótica e interdisciplina: perspectivas de investigaciones en curso* (Córdoba: Centro de Estudios Avanzados).

GOODMAN, Nelson (1978), "When is Art?", en *Ways of Worldmaking* (Indianápolis: Hacket Publishing Company): 57-70.

PAOLILLO, Carlos (coord.) (2005), *La danza y la palabra* (Caracas: Instituto Universitario de Danza, Asociación Civil Publicaciones La Danza).

PONCE DE LA FUENTE, Héctor (2012), "Cuerpo y narratividad", en Dalmasso (2012: 15-23).

SCHAEFFER, Jean Marie (2012), *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*, prólogo, selección y trad. de Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires: Biblos, col. Pasajes).

VERÓN, Eliseo [1993] (2004), *La semiosis social*, trad. de Emilio Lloveras (México: Gedisa).

Comentarios Bibliográficos

Carolina Martínez. *Mundos perfectos y extraños en los confines del Orbis Terrarum*. Buenos Aires: CFA/Miño y Dávila, 2019, 300 páginas

El libro de Carolina Martínez viene a sumarse al generoso repertorio de estudios sobre viajes y expediciones europeas a diferentes lugares del mundo en la modernidad temprana, escritos en las últimas cuatro décadas desde sedes disciplinares diversas. En particular la historia cultural, la geografía, la antropología y los estudios literarios se han ocupado tanto de los eventos en sí como de su registro escrito, mientras que la historia del arte ha prestado atención a las imágenes realizadas durante o en relación con esas prácticas espaciales.

Pero el texto de Martínez, si bien pertenece a este grupo de trabajos académicos, a la vez se distingue de ellos por traer un asunto particular que agrega un plus de interés al tema de los viajes. En efecto, se trata de la *Utopía*, en mayúscula por referir al libro modélico de Tomás Moro publicado en 1516, y de la utopía en minúscula como modo de designar un tipo de narración que, en palabras de la autora, describe "un espacio imaginario aislado y ubicado en los márgenes del mundo conocido" (p. 59). Hay en estos escritos un personaje, que merced a naufragios o catástrofes semejantes, tiene acceso a una sociedad cuyo funcionamiento perfecto él refiere a sus compatriotas cuando regresa de la experiencia.

Con el marco de esta definición, la historiadora ha delimitado un *corpus* acotado de relatos utópicos en lengua francesa publicados entre principios del siglo XVII y principios del XVIII: *Histoire du grand et admirable Royaume d'Antangil* (1616), *La Terre Austral Connue* (1676), *Histoire des Sévarambes* (1677), *Histoire du Calejava* (1700), y *Voyages et Avantures de Jacques Massé* (1714-1717). Estas fuentes resultan, bajo la mirada aguda de Martínez, un terreno fértil en el que indagar el papel de estas ediciones en un contexto marcado por tres variables: los conflictos religiosos, la competencia entre las naciones respecto de la expansión ultramarina, y el contacto de los europeos con la alteridad, anta-

gónica y complementaria de la propia identidad.

El recorrido del libro, de acuerdo con un método y una argumentación siempre ordenados y precisos, halla una base firme en el abordaje del texto inaugural de Moro, con énfasis en las facetas que lo convirtieron en un modelo para expresiones literarias y proyectos políticos. El capítulo inicial explora la idea del "no lugar" en el cual algunos europeos pudieron imaginar un mundo perfecto y al mismo tiempo manifestar posturas disidentes, mientras que un apéndice final presenta una revisión historiográfica de la noción de utopía. Forma parte también de esta parte un compendio de los abordajes más importantes del relato utópico. Esto da pie a Martínez a cerrar su texto con la explicitación del enfoque y el método que guían todo el trabajo, de sesgo decididamente histórico y centrado en el relato utópico como producto, y también como agente, de una modernidad temprana atravesada por las variables antes mencionadas. El lector encuentra aquí un corolario del diálogo y el debate entretejido a lo largo de todo el texto con un abanico extenso de autores pertenecientes a distintas disciplinas, que sirve para encuadrar y también para distinguir la originalidad de *Mundos perfectos y extraños*…

El capítulo II pone foco en Francia y su particular posición respecto de la carrera expansionista y del enfrentamiento entre catolicismo y protestantismo. Así, presenta un escenario de condiciones específicas para el desarrollo del relato utópico, en el cual hallaron eco la experiencia americana y las reflexiones filosóficas derivadas de ella. En estas páginas hay una caracterización precisa de las fuentes, su organización, contenidos, ubicación de la sociedad utópica, temas y argumentos principales, perfiles de los autores y en algún caso de los editores. A partir de ello, en los dos capítulos siguientes, la historiadora examina en forma exhaustiva las relaciones entre los textos y la disidencia religiosa, por un lado, y la alteridad, por el otro, rastreando las huellas de los debates que ambos problemas suscitaban en la Francia del periodo estudiado. Finalmente, el capítulo V encara los vasos comunicantes entre el relato utópico y las exploraciones y nuevos conocimientos geográficos, que entraron en tensión con el saber antiguo ante el desafío de construir una imagen moderna del mundo. Martínez encuentra sugerentes las localizaciones de las culturas que se describen en los textos analizados, en la medida en que en ellas aparecen elocuentes marcas, tanto de la *Geographia* de Ptolomeo, aún vigente a fines del siglo XV y primeros años del XVI, como de las noticias, ciertas o hipotéticas, sobre regiones lejanas que las potencias soñaban dominar, efectiva y simbólicamente.

Entre los muchos aciertos de *Mundos perfectos y extraños…* está la comprensión de los textos utópicos dentro del fenómeno más amplio de los relatos de viaje, y específicamente del éxito editorial que supusieron. En relación con esto, Martínez destaca el papel de los Países Bajos como centro en el que, merced a la relativa tolerancia religiosa que se vivía en el norte protestante, podían publicarse y difundirse "relaciones científicas, viajes de carácter ficcional, y dentro de este grupo, los relatos de tipo utópico" (p. 253). La autora consigna varias veces la producción de la familia De Bry como una de las más influyentes en este contexto, poniendo el acento en la "información" y los "relatos" (p. 155), con escasa mención de la enorme relevancia que tuvieron las láminas, elemento fundamental de estas ediciones, en la circulación de ideas asociadas a los temas que ella trata, como son la disidencia religiosa y la alteridad, en especial la americana. Esta desatención a las imágenes se advierte también respecto del propio *corpus*: el mapa de *Histoire du grand et admirable Royaume d'Antangil*, que junto con una tabla de la misma obra son las únicas ilustraciones del libro, merece un somero examen que podría acercar otras pistas acerca de los tópicos tratados en el texto de 1616.

Lo señalado es solo un indicio de la riqueza y vastedad de un tema que seguirá provocando interrogantes y desafíos, para cuyo abordaje el libro de Carolina Martínez resulta ineludible. En resumen, se trata de un trabajo sólido, riguroso y a la vez atrayente, tal vez porque también hoy necesitamos de utopías que hagan de nuestro mundo algo no ya perfecto, sino mejor, no ya extraño, sino propio.

Marta Penhos
UBA-UNSAM

François Mairesse y André Desvallées (eds.). *Redefinir el museo*. Buenos Aires: UNDAV Ediciones, 2018, 242 páginas

La fundación del Museo del Louvre en 1793, a partir de la expropiación de la colección real por parte de la Primera República Francesa, se puede ubicar como un hito inaugural en la historia del museo. Es a partir de este suceso que el museo se instaura, primeramente, en Europa, como una institución de carácter público y nacional. En efecto, su orígen oficial se encuentra indefectiblmente asociado a la consolidación de los Estados Nacionales. Asimismo, su aparición se da en el marco del movimiento cultural de la Ilustración, encarnando el proyecto moderno de incorporar al ciudadano a la vida pública, ejercer influencia y control sobre su conducta, y educar tanto su mente como su espíritu. El desarrollo del museo se afianza durante el siglo XIX, cuando se multiplican dichos establecimientos a lo largo del continente e, incluso, por fuera de él.

Si se observa alrededor del hecho comúnmente señalado como fundacional, se pueden encontrar instituciones similares a aquella que se convirtió en un símbolo. El Museo Británico, inaugurado en 1753 a partir de la adquisición de las colecciones de Hans Sloane por parte del Estado británico, o el Museo Ashmolean de la Universidad de Oxford, instituido con fines científicos en 1683, son algunos ejemplos. Al ir más atrás, se puede continuar la tarea de identificar los antecedentes del museo de la Revolución Francesa, señalado como prototipo. En este sentido, cabría citar primero a las colecciones que fueron pioneras en abrir al público de forma sistemática, como es el caso de la Galería de los Uffizi en Florencia, que lo hizo en 1591. También podemos mencionar como antecesores, por la importancia que tiene el vínculo entre el museo y la colección, las variadas formas que tomaron las colecciones (privadas) de objetos en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIV: las colecciones eclesiásticas, los gabinetes de curiosidades, las *Wunderkammer*, los *studioli* italianos, las galerías y pinacotecas, entre otros. Por último, si indagamos en los orígenes de la palabra "museo" llegaríamos hasta la Antigüedad Clásica, donde el término *Museion* designaba al "templo de las musas".

Este breve recorrido por la historia del museo nos permite poner a la institución en perspectiva. El museo público, nacional y moderno que aún persiste como la imagen más acabada de la institución, ciertamente comparte algunas determinaciones con establecimientos, espacios, prácticas y denominaciones pretéritas, mientras que, en otros aspectos, se diferencia de éstos. Lo mismo sucede al contrastar las instituciones museales actuales con aquel modelo tradicional. Son y no son el mismo objeto. El presente libro invita a realizar esta reflexión, desde un título que no esconde la propuesta: *Redefinir el museo*. En efecto, los textos que lo componen intentan aportar una mirada contemporánea del museo e identificar las principales discusiones al respecto de qué es, qué hace, para quién lo hace y por qué.

En 2005, durante la Conferencia Anual del ICOFOM (Comité Internacional para la Museología del Consejo Internacional de Museos, organismo consultor de la UNESCO) realizada en Calgary (Canadá), se acordó una nueva definición de "museo" en reemplazo de la anterior, establecida en 1974. Más tarde, se propuso a algunos miembros del Comité profundizar sus reflexiones acerca de esta discusión. El resultado es este libro, publicado en francés en el año 2008, bajo la dirección de dos directores de museos y miembros del ICOFOM, François Mairesse y André Desvallées, en el que se recogen sus contribuciones y las de otros trece profesionales de distintos países del mundo. El libro fue traducido en 2018 al español y editado por la Universidad de Avellaneda, la cual fue elegida como locación del Simposio Internacional sobre la Definición del Museo del Siglo XXI en 2017 -realizado en alianza con la división regional del ICOFOM- en preámbulo a la Conferencia del año 2020, cuando se revisará, nuevamente, la definición establecida en 2005.

En este sentido, se debe tener en cuenta que la pregunta por la definición del museo surge en el marco de un comité internacional conformado por profesionales de museos y museólogos. Por consiguiente, repensar los alcances del término tiene, por un lado, un fin relacionado con la investigación, en tanto la museología se pregunta por la evolu-

ción de su propio objeto de estudio y, por el otro, un objetivo de índole práctica, ya que es de interés para las administraciones gubernamentales, organizaciones internacionales y asociaciones, entre otros, precisar los límites de aquello que se inscribe dentro de la categoría "museo".

Los textos del libro se organizan alrededor de la llamada "definición de Calgary", que se presenta a continuación: "*El museo es una institución al servicio de la sociedad, que tiene la misión de explorar y comprender el mundo por medio de la investigación, la preservación y la comunicación, en particular a través de la interpretación y la exposición, de los testimonios materiales e inmateriales, que constituyen el patrimonio de la humanidad. Es una institución sin fines de lucro."* Cada uno de los comentarios sobre la mentada definición pone el foco en uno o dos atributos de los que conforman la sintética lista con la que se describe al museo. En este sentido, el libro se constituye como un índice minucioso de las principales discusiones que se han desarrollado durante la década pasada en el ámbito de los museos y de la museología.

Uno de los debates principales se da en torno a la preponderancia que suele tener el aspecto material del museo, no sólo en referencia al contenido, sino también en cuanto al continente. Se cuestiona la primacía del objeto, del patrimonio material, de la colección tangible que es usual en la concepción del museo, pero también se pone en discusión las limitaciones del museo para ir más allá del establecimiento y desarrollarse como una institución más flexible, multidisciplinaria e, incluso, virtual. Esta discusión sucede en el marco de la incorporación del patrimonio inmaterial a la definición del museo, respecto de la de 1974 que no incluía esta acepción. Asimismo, también recoge las propuestas que tomaron impulso entre las décadas del 70 y 80, cuando surgieron nuevos ensayos, como los museos barriales, los *ecomuseos* y lo museos comunitarios, a la vez que, desde la museología –de la mano de autores como Henri Rivière y Hughes de Varine– se planteó la necesidad de dejar de pensar la función social del museo en términos de la colección, conservación y exhibición de objetos y, en cambio, profundizar la relación de la institución con el público y la construcción de conocimiento. Esto encierra un debate respecto de la especificidad del museo, puesto que, si bien, en términos generales se puede coincidir en que uno de los objetivos de la institución es el de plantear formas posibles de aproximarse al pasado, a la comunidad o al mundo que nos rodea, si no lo hace a partir de la visibilización de determinados testimonios materiales. ¿De qué manera puede abordarlo? Y, además, ¿en qué medida dicha forma sería distintiva del museo?

Otra discusión presente en el libro surge en torno al concepto de patrimonio de la humanidad, una noción arraigada en Occidente que algunos de los autores intentan desarmar. Asimismo, muchos de los comentaristas también cuestionan la necesidad de que el museo se constituya como una organización sin fines de lucro, considerando que algunos museos obtienen ganancias importantes a partir de exposiciones temporales, comercialización de *merchandising* e, incluso, licenciamiento de su "marca" a nuevos establecimientos. Por último, otro eje de debate recurrente en los comentarios que recoge el libro, discurre sobre la manera en la que la institución debe ponerse al servicio de la sociedad, por lo que se discuten las prioridades del museo entre la conservación, la investigación, la exhibición y la educación, entre otros.

La mayoría de los autores ensayan definiciones alternativas para el museo, en función de los aspectos que consideran más relevantes contrastar con lo ya establecido en el enunciado de Calgary. El último texto del libro pertenece a Mairesse, quien, bajo el título "Museo/Tesauro", logra recapitular la historia del museo y de la museología, a la vez que pone en relación las distintas contribuciones que compila la obra. Es un artículo que resulta efectivo como conclusión, ya que permite ubicar la importancia que han tenido para las instituciones museales y para la museología los distintos debates que se plantean alrededor de la definición de museo, sopesando el impacto de estas ideas en la manera de concebir y gestionar los museos y en la forma de abordarlos como objeto de estudio. Puede que el museo no haya cambiado tan radicalmente, después de todo.

Catalina Aldama
UBA-IDAES

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

El *Boletín de Estética* ha adoptado la modalidad de trabajo Open Jounral System (OJS), bajo la forma arbitral de doble referato externo y ciego.

Las colaboraciones deberán ser enviadas a través del sistema OJS. Para ello, los autores deberán ingresar al siguiente link: http://boletindeestetica.cf/index.php/boletin/user/register y generar allí un usuario. Una vez dados de alta, deberán subir los textos acompañados de un archivo aparte con un breve *curriculum*. Es importante que la identidad de los autores no se devele en las colaboraciones.

Los trabajos presentados, por su parte, deberán ser inéditos, es decir, no deben haber sido publicados previamente ni haber sido sometidos a consideración por ninguna otra revista.

Aunque el *Boletín de Estética* publica exclusivamente contribuciones en español, éstas pueden ser remitidas en otros idiomas (inglés, francés, alemán, italiano, portugués) para su evaluación. En caso de que un texto originalmente en otra lengua sea aceptado, se designará un traductor científico.

Después de aceptados, los textos no podrán ser reproducidos sin autorización escrita de la revista. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación, en casos excepcionales y por su relevancia en la matera, de un trabajo aparecido previamente en otra lengua.

a) Estructura de los trabajos

Los artículos no deberán exceder las 10 000 palabras; las notas y los estudios críticos, las 6000 palabras, las discusiones, las 3000 palabras y las reseñas bibliográficas las 1500 palabras. El Director y el Comité Académico se reservan el derecho de considerar la publicación de trabajos que excedan las extensiones indicadas.

Todos los trabajos podrán presentarse en formato Word, OpenOffice, RTF o WordPerfect y deben estar escritos en letra Times New Roman de cuerpo 12 con interlineado 1,5. Las citas textuales deberán llevar sangría en el margen izquierdo y escribirse en el mismo tipo de letra que el texto, pero de cuerpo 11 y con interlineado sencillo. Las notas a pie de página deberán escribirse en letra de cuerpo 10 con interlineado sencillo. No se utiliza subrayado; en su lugar, deberá usarse cursiva,

El título de cada trabajo deberá escribirse tanto en el idioma original en el que fue redactado como en inglés. En el caso de los trabajos escritos en inglés, el título deberá colocarse, además, en español. Todos los trabajos deberán estar acompañados por un resumen de hasta 120 palabras) en la lengua original en que fueron escritos, junto con tres a cinco palabras clave. También deberán acompañarse de un *abstract* de la misma extensión y de tres a cinco *keywords*. Se recomienda que las palabras clave no repitan las que aparecen en el título del trabajo.

En caso de que los trabajos se presenten divididos en parágrafos, éstos deberán estar titulados y numerados correlativamente. No deberán introducirse divisiones o subtítulos dentro de cada parágrafo. Las notas a pie de página deberán reducirse al mínimo posible y reservarse, preferentemente, para citas y referencias bibliográficas.

Las notas no deberán contener argumentaciones o discusiones filosóficas, ni informaciones de carácter histórico. Tampoco deberá incluirse en las notas el texto original de los pasajes traducidos en el cuerpo del trabajo. No se admitirán notas cuyo texto exceda las diez líneas.

Las notas de agradecimiento y/o mención institucional deberán colocarse luego del punto final del texto del trabajo. No deberán colocarse notas al título del trabajo ni a los títulos de cada parágrafo.

b) Normas bibliográficas

El *Boletín de Estética* ha adoptado el sistema denominado autor-año. Consecuente-mente, las referencias en el texto o en las notas a pie de página deben hacerse según el siguiente modelo:

1: Libro o artículo con número de páginas: (Radford 1975: 69).
2. Libro o artículo con número de parágrafo: (Baumgarten 17:50 § 1)
3. Libro o artículo con número de página y nota: (Goodman 1978: 69, n. 9)
4. Libro o artículo con referencia a varias páginas: (Gombrich 1960: 43 ss.)
5. Obras completas con sigla, volumen y número de página: (Benjamin, GS II/1: 211-212)

Para el caso de las obras de autores clásicos, se admitirán las siglas o abreviaturas usuales entre los especialistas, que deben colocarse en bastardilla. Por ejemplo: (Aristóteles, *De an*. III 2, 426a1-5); (Kant, *KrV* A 445 / B 473), (Hume, *PhW* III: 245)

Cuando no hubiere siglas o abreviaturas de este tipo, se podrá emplear la referencia a las ediciones consideradas canónicas, o bien a las más conocidas. Deberán evitarse las referencias mediante las fechas de ediciones o traducciones actuales de las obras citadas pero que son anacrónicas respecto de los autores, tales como (Aristóteles 1998: 27), (Kant 2005: 287), (Hume 2004: 245). En caso de utilizarse una edición reciente, podrá indicarse entre corchetes la fecha de la publicación original, por ejemplo: (Johnson [1765] 1969: 26-28), (Dewey [1934] 2005: 36-59), (Adorno [1958] 2003: 15).

Cuando se cite una única obra, la referencia bibliográfica deberá colocarse en el cuerpo del texto. Cuando se cite o se aluda a más de una obra o autor, las referencias correspondientes deberán colocarse en nota a pie de página. Deberán evitarse todas las expresiones o abreviaturas latinas, tales como *cfr*., *idem*, *ibidem*, *op. cit*., y otras semejantes. Las referencias a obras de las cuales no se hace una cita textual deben realizarse, según los siguientes modelos:

1. Referencia en el texto: (véase Danto 1981).
2. Referencias en las notas a pie de página:
   2.1. Un autor y múltiples obras: Véase Carroll 1988a, 1988b, 1996, 1998 y 2003.
   2.2. Varios autores: Véanse Dufrenne 1963: 15 y Sartre 1948: 47.
   2.3. Varios autores y obras: Véanse Gadamer 1960 y 1977; Ricœur 1967, 1973 y 1987.

Las citas textuales extensas, de tres líneas o más, deben colocarse sin comillas, en letra más pequeña y con sangría en el margen izquierdo.

La referencia bibliográfica correspondiente no debe colocarse en nota a pie de página, sino entre paréntesis, después del punto final del texto citado. Las citas más breves, ya sean oraciones completas o partes de una oración, deben insertarse en el texto del trabajo, con letra de tamaño normal y entre comillas dobles, seguidas de la correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis.

Todas las citas textuales deberán estar traducidas al español. En el caso de que haya consideraciones de tipo filológico, se admitirán luego de la traducción, las correspondientes palabras o expresiones originales, que deberán colocarse entre paréntesis y en bastardillas, por ejemplo: (*mimetiké téchne*), (*imitatio naturae*), (*élan*), (*Pathosformel*). Las palabras en griego, o en otras lenguas que no empleen el alfabeto latino, deberán transliterarse de acuerdo con las convenciones más usuales.

Las obras mencionadas en el texto y en las notas a pie de página deberán listarse alfabéticamente al final, bajo el título BIBLIOGRAFÍA, y citarse de acuerdo con los siguientes modelos:

Libros
Goodman, Nelson (1978), *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett).

Compilaciones
Davies, Stephen, Higgins, Marie Kathleen, Hopkins, Robert, Stecker Robert y Cooper, David E. (comps.) (2009), *A Companion to Aesthetics* (Chichester: Willey-Blackwell).

Capítulos de libro
Wolterstorff, Nicolas, "Ontology of artworks" (2009), en Davies, Hopkins, Stecker y Cooper (2009: 453-456).

Artículos
Wolheim, Richard (1998), "On Pictorical Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 3: 217-226.

Cuando se utilice una edición en una lengua diferente a la del original, deberán consignarse los datos del traductor, editor y prologuista, si los hubiere:

Bürger, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García; prólogo de Helio Piñón (Barcelona: Península).

En caso de dudas acerca de la manera de citar ediciones y traducciones de las obras utilizadas, ya sea en el texto del trabajo, en las notas a pie de página o en la bibliografía final, los autores deberán remitirse a la obra de Robert Ritter, *The Oxford Guide of Style* (Oxford: Oxford University Press, 2002), en particular al capítulo 15, páginas 566-572.

c) Criterios de evaluación

Los trabajos propuestos podrán ser calificados de acuerdo con una de las siguientes categorías:

A. (Aceptación incondicional): el trabajo merece publicarse tal como ha sido presentado, sin correcciones ni adiciones, salvo cambios eventualmente menores de tipo estilístico o de detalle.

B. (Aceptación con observaciones): se recomienda la publicación del trabajo, pero se sugiere realizar algunas modificaciones en un número reducido de pasajes o párrafos. (La versión revisada, en caso de recibirse, será enviada al mismo evaluador.)

C. (Publicación condicional): la publicación del trabajo depende de la realización de un número determinado de cambios importantes que se consideran imprescindibles. (La versión revisada, en caso de recibirse, será sometida a un nuevo referato.)

D. (Rechazo): la publicación del trabajo no es recomendable, ni siquiera con cambios considerables, porque se requiere una reformulación completa del texto.

En el momento de solicitársele una evaluación, el árbitro recibirá por correo electrónico las instrucciones para ingresar al sistema y completar el Formulario de Evaluación, junto con las directivas de arbitraje.