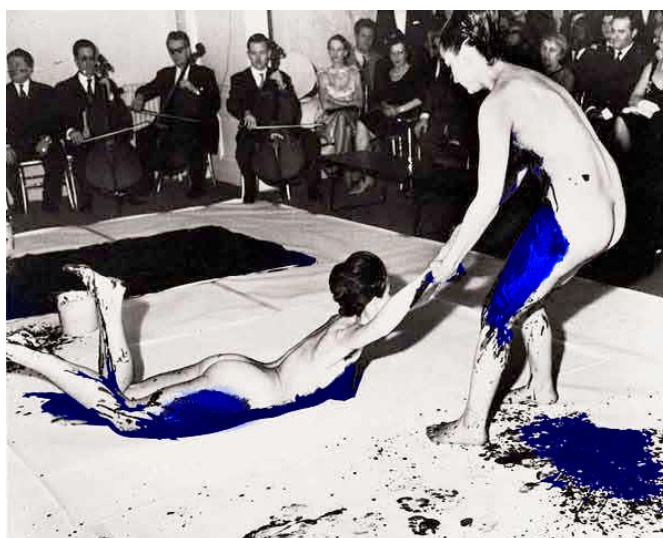


MUSICOLOGÍA DE LA SOSPECHA: De la hermenéutica a la musicología crítica

Marcelo Jaime Teruel

«La ressemblance, en musique, ne consiste pas en une représentation,
mais en une puissance de vérité masquée».
Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*.¹



Resumen:

La musicología, análogamente a las ciencias sociales, se caracteriza por su carácter gnoseológicamente débil, que ha propiciado un constante debate sobre sus fundamentos teóricos. Además, este se ha acrecentado por la percepción de los límites del binomio historia-análisis en el caso de la musicología histórica y la crisis de la autoridad etnográfica en la llamada etnomusicología. Este texto examina de forma sintética las propuestas que responden a esta problemática, de la sociología y la semiótica a aquellas derivadas de la hermenéutica que profundizan en la subjetividad (*criticism*, *new musicology* y discursos posmodernos), explorando sus fronteras teóricas. A continuación propone una rearticulación de la musicología crítica que, asumiendo la falsa neutralidad de la musicología tradicional respecto a la sociedad, analice sus marcos teóricos e ideológicos, así como los conflictos contenidos en aquellas prácticas sociales en las que se inscribe la música.

Palabras clave: musicología crítica, hermenéutica musical, posmodernidad, criticism

¹ «La semejanza en música no consiste en una representación, sino en un poder de verdad enmascarado» (Cocteau, 1918: 51).

Resum:

La musicologia, anàlogament les ciències socials, es caracteritza pel seu caràcter gnoseològicament feble, que ha propiciat un constant debat sobre els seus fonaments teòrics. D'altra banda, aquest s'ha incrementat per la percepció dels límits del binomi historia-anàlisi en el cas de la musicologia històrica i la crisi de l'autoritat etnogràfica en la denominada etnomusicologia. Aquest text examina de forma sintètica les propostes que responen a aquesta problemàtica, de la sociologia i la semiòtica a aquelles derivades de l'hermenèutica que aprofundeixen en la subjectivitat (*criticism, new musicology* i discursos postmoderns), explorant les seues fronteres teòriques. A continuació proposa una rearticulació de la musicologia crítica que, assumint la falsa neutralitat de la musicologia tradicional respecte a la societat, analitza els seus marcs teòrics i ideològics, així com els conflictes continguts en les pràctiques socials en les quals s'inscriu la música.

Paraules clau: musicologia crítica, hermenèutica musical, posmodernitat, criticism

Abstract:

Musicology, in similarity with social sciences, is characterized by its gnoseological weakness that has favoured a constant debate about its theoretic foundations. In addition, this has been increased by the perception of the limits of the history-analysis binomial in the case of historical musicology and the crisis of ethnographic authority in the so-called ethnomusicology. This paper examines in a synthetic way the models and theories that deal with these circumstances, from sociology and semiotics to those derived from hermeneutics that deep in subjectivity (*criticism, new musicology* and postmodern discourses), exploring its theoretical boundaries. Then proposes a rearticulation of critical musicology which, assuming the false neutrality of traditional musicology with respect to society, analyzes its theoretical and ideological frameworks, as well as the conflicts contained in those social practices in which music is inscribed.

Key words: critical musicology, musical hermeneutics, posmodernism, criticism

Introducción

Este texto ensaya una aproximación a la musicología desde de un marco teórico crítico. Aunque tiene un considerable componente doxográfico —se abordan diversos paradigmas musicológicos que van de la hermenéutica propiamente dicha a la llamada *new musicology* o los discursos posmodernos— fundamentalmente quiere proponer una perspectiva que trascienda la mera recolección de sentido que a menudo se impone en la disciplina para ofrecer una articulación a través de la teoría crítica, entendida esta en un sentido amplio.

Como elemento de reflexión inicial hemos de observar que la musicología, bien considerada como producción teórica sobre la música y sus significaciones, bien como disciplina autónoma articulada a partir del *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* de

Guido Adler en un marco de pensamiento hegeliano², ha tenido como una constante a lo largo de su historia ciertas herencias y deudas respecto a sus paradigmas epistemológicos y metodológicos. Esto se debe a dos particularidades centrales en su desarrollo. La primera es su relativamente tardía incorporación a la esfera académica, por lo que se ha servido de métodos importados de otras disciplinas como la paleografía, la filología o la diplomática. Es por ello que gran parte de la musicología actual, especialmente aquella practicada en los países de tradición latina³, tiene un carácter bicéfalo que combina historia y análisis musical *tout court*⁴. La segunda causa es la problemática inherente a la música como objeto de estudio, cuyas reglas internas se resisten a constituir una semántica homóloga a la de los idiomas y que por tanto, si quiere examinarse desde el punto de vista de los discursos significantes que genera, obliga a combinar paradigmas provenientes de otras disciplinas, como la antropología, la sociología o la filosofía. Además, las últimas décadas en el desarrollo de la musicología han presenciado dos procesos que obligan a replantearse sus bases epistemológicas y metodológicas, repensando los presupuestos de la musicología tradicional. Estos procesos no son otros que el retroceso de las posiciones formalistas y la crisis de la autoridad etnográfica. La percepción de los límites del binomio historia-análisis ha provocado no solo la paulatina incorporación de métodos y supuestos teóricos provenientes de otros campos como la etnografía y los estudios culturales, sino la adopción de discursos presentes en estos —teorías de género, poscoloniales y posmodernas, entre otras— que sin duda han enriquecido y ampliado el debate acerca de la narrativa musicológica. Por otro lado, estas transformaciones han afectado también a la etnomusicología, que tradicionalmente tuvo un trabajador de campo *quasi* omnisciente y pretendidamente objetivo pero que tras la irrupción de los planteamientos poscoloniales⁵ se ha visto obligada a considerar no solo un amplio espectro de técnicas relativamente nuevas —etnotexto, collage, ficción— sino una remodelación de muchas cuestiones básicas de la disciplina.

Una consecuencia importante del anclaje de la musicología tradicional en los métodos histórico-analíticos es su desconexión respecto a las prácticas sociales actuales en las que se inscribe la música. Esto incluye tanto aquellas vinculadas a la performatividad— los códigos y peculiaridades de un concierto de *trap* respecto a uno de *grindcore* o de ambos respecto a uno de música sinfónica, por ejemplo— como las mediadas a través de la interacción digital, como las redes sociales o las nuevas categorías musicales y estéticas —del *dubstep* o el *footwork* al *vaporwave* y sus microgéneros derivados—. Comprender, en definitiva, el por qué del «*Liberté, Egalité, Beyoncé*» en muros y camisetas. En última instancia esta desconexión no hace sino encerrar la musicología en

² Acerca de este particular es pertinente la lectura de Bujic (1984) y también la caracterización que realiza Rendueles acerca de los debates intelectuales de la época (2016:18).

³ Véase Ros-Fábregas (1998).

⁴ No faltan críticas a este enfoque, como veremos. Por citar una de las más rotundas nos referiremos a la afirmación de López Cano según la cual «La música como arte no puede insertarse en eso que llaman los historiadores ‘su contexto’. El contexto histórico no es lo que realmente pasó, sino una construcción contrafáctica consensuada por una comunidad de especialistas: los historiadores». (López Cano, 2004:132).

⁵ Se podría apuntar sarcásticamente que también tras la irrupción del *Diario de campo en Melanesia* de Malinowski, publicado en 1967, como veremos más adelante.

el ámbito académico y convertirla en una disciplina tanto inoperante como inservible a la sociedad más allá de una vaga producción de capital cultural, por utilizar la noción de Bourdieu (2008). No se trata de convertir la musicología en un acto político⁶, sino sencillamente de tomar conciencia de su inserción en el aparato social (Horkheimer, 2000: 31) y hacerse eco de ello en su ejercicio, lo que exigiría superar la falsa dicotomía entre etnomusicología y musicología. Una de las tendencias pujantes desde la década de 1990 para responder a esta situación y que ha venido animando buena parte de los debates de la musicología anglosajona es el paradigma crítico, del cual participa un número considerable de autores pero del que aún hay poca literatura de tipo monográfico⁷.

El objetivo principal de este texto es fundamentar una perspectiva musicológica de carácter crítico. Para ello, realizaremos un recorrido sintético por aquellas propuestas que cuentan con un marco teórico cercano para examinar cuestiones epistemológicas y de método especialmente problemáticas. Después de trazar un breve *state of art*, abordaremos las primeras tentativas musicológicas hechas desde la hermenéutica, tanto aquellas provenientes de la antropología como las propiamente endógenas, lo que nos llevará a hablar de sus alternativas objetivantes, la sociológica y la semiótica. Después de tratar las propuestas que profundizan en la subjetividad de la hermenéutica, propondremos una redefinición de la musicología crítica, tratando su relación con los estudios culturales y la noción de ideología.

Apuntes sobre el marco teórico

Para perfilar *un state of art* previo es necesario considerar tanto la literatura académica más destacada sobre los temas que trataremos como algunos apuntes semánticos y conceptuales referidos a la hermenéutica, de la que nos ocuparemos en el siguiente apartado.

La referencia más evidente como punto de partida al hablar de musicología crítica —en la acepción menos restringida del término— es la famosa serie editada por Ashgate (posteriormente Routledge) bajo el título *Ashgate Contemporary Thinkers on Critical Musicology Series*, en la que se encuentran trabajos ya clásicos como *Reading Music* (McClary, 2007) o *Critical Musicology and the Responsibility of Response* (Kramer, 2006), entre otros. También son fundamentales *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology* (Scott, 2003) y *Critical Musicology Reflections* (Hawkins y Scott, 2012). Igualmente deben tenerse en cuenta las publicaciones de la revista on-line *Radical Musicology* (Newcastle University), inactiva desde 2013 pero en la hay artículos a los que nos referiremos en este trabajo. En el campo de teoría crítica se han considerado, además de algunos de sus textos fundacionales⁸, *Redirections in critical*

⁶ Como señala Bohlman en el artículo homónimo (1993).

⁷ Como veremos en el marco teórico, pese a la existencia de series dedicadas al tema, muy pocos autores han realizado una evaluación sistemática o de tipo historiográfico.

⁸ *Teoría tradicional y teoría crítica* (Horkheimer, 2000), *Dialéctica de la ilustración* (Horkheimer y Adorno, 1994), *Crítica cultural y sociedad* (Adorno, 1984) y *Para una teoría crítica de la sociedad* (Marcuse, 1971).

theory: truth, self, action, history (McGuirk, 1994), *Critical theory after Habermas* (Freundlieb et al., 2004) y *La teoría crítica: ayer y hoy* (Dubiel, 2000), además de otras obras citadas.

Resulta especialmente relevante la selección de escritos *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango* (Pelinski, 2000), cuya edición se hizo eco tempranamente de muchas de las preocupaciones que vertebran este texto, tomando en su caso partido abiertamente por los enfoques posmodernos. También debemos señalar la presencia, aunque más tangencial, de la hermenéutica en textos de López Cano (2002) y Nagore (2004) que se refieren, respectivamente, a las convergencias de la hermenéutica con la semiótica y el análisis musical. Por otra parte, es necesario para tener una visión general de la semiótica musical aplicada al estudio social el trabajo monográfico de Hernández (2012), que sugiere la existencia de tres grandes aproximaciones a la significación musical: la semiótica-hermenéutica, la cognitiva corporal y la social-política. También, aunque no pertenecen al campo de la musicología, tienen intersecciones teóricas con nuestros planteamientos *The idea of culture* (Eagleton, 2013) y *En bruto: Una reivindicación del materialismo histórico* (Rendueles, 2016), este último especialmente en el ámbito epistemológico.

Puesto que el primer paradigma musicológico que examinaremos será el hermenéutico, del que toma elementos la musicología crítica, y ya que dista mucho de ser un término unívoco, es necesario enmarcar brevemente sus acepciones. Aunque una reconstrucción etimológica e histórica del término hermenéutica nos llevaría a la Antigua Grecia — tanto el verbo *hermeneuein* (ἑρμηνεύειν) como el sustantivo *hermeneia* (ἑρμηνεία) se relacionan habitualmente con Hermes, el mensajero de los dioses—, generalmente se sintetiza su significado fundamental como “llevar a la comprensión”⁹. La historia de la hermenéutica parte pues de la Antigüedad y aunque una visión en profundidad exigiría tratar todas sus etapas aquí aludiremos únicamente a sus definiciones modernas tal y como las resuelve Richard E. Palmer (2002: 32). A pesar de la distinción de Palmer de seis definiciones, creemos que es más práctico agruparlas en tres categorías: textual, filosófica y simbólica. La hermenéutica textual comprendería tres vertientes. La primera es la teoría de la exégesis bíblica, surgida en el contexto de la teología protestante como un conjunto reglas y métodos en que se basan el comentario y exégesis de textos sagrados. A continuación aparecerían la hermenéutica como metodología filológica, que hace extensivo el método a los textos canónicos y la hermenéutica como ciencia de la comprensión lingüística en un sentido mucho más amplio.

En el campo filosófico encontramos como primer hito moderno de su resignificación la hermenéutica como base metodológica para las *Geisteswissenschaften* o ciencias del espíritu propuesta por Dilthey. A partir de este momento la primera aportación en la reescritura del término tal y como lo conocemos hoy fue la de Heidegger, quien tomando elementos de la fenomenología de Husserl hizo una crítica a la metafísica clásica enfocada sobre el olvido de la facticidad y centrada en el sentido del ser como problema fundamental (Heidegger, 2009:21). El carácter fundacional de la hermenéutica de Heidegger estará pues en el estatuto ontológico que esta gana junto con la inversión de la tradicional relación entre comprensión e interpretación, que será matizada y ampliada por autores posteriores como Gadamer, a quien debemos la

⁹ Sobre esto debe acudir a Ebeling (1959).

hermenéutica contemporánea tal y como la conocemos, esto es, una reivindicación de otras posibilidades de comprensión más allá de las ciencias naturales a través de la apertura del sujeto al Otro, conservando en esencia una concepción hegeliana del reflejo del mundo en el lenguaje, al que convierte en un equivalente del *Geist* de Hegel (Bowie, 2002: 382)¹⁰. Heredera de la propuesta interpretativa de Gadamer será la hermenéutica como interpretación simbólica, entendida como un enfoque interpretativo cuyo objetivo es descifrar el significado profundo o que se oculta tras el contenido manifiesto en una producción cultural o práctica social. Por último, la hermenéutica crítica constituiría una mediación entre hermenéutica interpretativa y crítica de las ideologías —tal y como es planteada en *Hacia una hermenéutica crítica* (Recas, 2006)— y sería uno de los afluentes directos de la musicología crítica. Es fácil advertir que aunque en el contexto académico se utiliza a menudo el término hermenéutica como sinónimo de interpretación o explicación, sin mayor profundidad teórica, aquí haremos un uso más próximo a sus acepciones filosófica y simbólica.

De la interpretación simbólica a los vacíos epistemológicos

Antes de abordar una aproximación crítica debemos examinar qué puentes se tienden entre la perspectiva hermenéutica —en términos de interpretación simbólica— y las ciencias sociales y las humanidades, áreas en las que opera la mayor parte de la musicología. Para ello, resultan básicos los trabajos de Clifford Geertz y Alan Merriam, impulsores de ópticas interpretativas en la antropología y la antropología musical, fundamento de gran parte de la etnomusicología actual. Geertz es considerado un hito en el ámbito antropológico al ser uno de los primeros que concibió el trabajo del antropólogo dando protagonismo a lo interpretativo sobre lo descriptivo, de lo que se infiere que «entender o interpretar es algo más que conocer el significado de las palabras de los informantes; requiere, primero y además, captar no solo el sentido semántico percibido, sino la intencionalidad latente que exige a veces una reformulación creativa» (Tolosana, 1983: 34). A este respecto Geertz advirtió que «los escritos antropológicos son ellos mismos interpretaciones y por añadidura de segundo y tercer orden (por definición, solo un nativo hace interpretaciones de primer orden: se trata de *su* cultura), de manera que son ficciones; ficciones en el sentido de que son algo hecho, algo formado» (1989: 28). Esta propuesta ha de enmarcarse en un momento muy particular de la historia de la antropología que coincide con la caída del mito del antropólogo integrado en la cultura que tuvo lugar con la publicación de los diarios de Malinowski¹¹. A pesar de que la teoría antropológica ha tenido múltiples puntos de fuga desde entonces¹² lo importante es, como afirma Tolosana, entender que

¹⁰ Además de la primera parte de *Verdad y método* (Gadamer, 1977) es recomendable leer al respecto *Arte como conocimiento en la estética hermenéutica* (Sáenz, 1998).

¹¹ A pesar de que Bronislaw Malinowski renovó la metodología antropológica la publicación de sus diarios en 1966 [Primera edición española Malinowski, B. (1989): *Diario de campo en Melanesia*, Madrid: Júcar] supuso un gran escándalo por la manera arrogante, rayana en lo racista, en la que refería a los nativos, además del uso intensivo de drogas. Al respecto es interesante la lectura de Baño (1990).

¹² Baste citar útil la amplia definición de cultura de James Clifford como «el proceso abierto producido o inventado a través de sucesivos desplazamientos y encuentros que se aproxima a la idea derridiana de lo que está sometido a un proceso de borrado» (2006: 119) o «la idea de cultura como texto y la etnografía como literatura o incluso como terapia» (íbid: 131).

Frente al cadáver de la palabra escrita encuentra el antropólogo la riqueza inagotable de la palabra sonora, inmediata, que sale caliente de los labios del informante; su peso específico, su carácter incrédulo, vacilante o seductor, su tono jactancioso y altanero, su temple confiado o sumiso, su brío y ternura son tesoros simbólicos *in vivo*, metalingüísticos, que solo capta el etnógrafo que ha aprendido a escuchar el caer de la palabra nativa bien pronunciada. Lo que se habla no es lo que se dice; se significa mucho más de lo que se pronuncia.

(1983:54)

Uno de los intentos con más trascendencia para construir un modelo musicológico desde la teoría de Geertz fue el de Timothy Rice a finales de la década de 1970. Aunque fallido por diversos motivos, tuvo como virtud poner de manifiesto muchas inquietudes de la disciplina en ese momento. La intención de Rice era crear un modelo unitario para la etnomusicología partiendo de la propuesta de Merriam, de la cual criticó entre otras cosas su simplicidad (Rice, 2001: 170). Las respuestas no tardaron en llegar. Seeger no solo indicó que la simplificación del modelo original era producto de una lectura incompleta por parte de Rice (1987:491), sino que cuestionó la propia necesidad de un modelo unitario (íbid: 493). Por otra parte, Koskoff se detuvo en explicar el significado extensivo del modelo de Merriam y además sugirió, no sin cierta malicia, que antes de «remodelar» la etnomusicología debemos entender primero sus puntos de partida (Koskoff, 1987).

Después de la propuesta fallida de Rice el mayor defensor de una articulación hermenéutica ha sido, con el mismo número de defensores que de detractores, Lawrence Kramer. Kramer vincula el análisis formal al análisis de sistemas y sugiere que este amputa el significado, ya que según su punto de vista «sin adscripciones de significado, el conocimiento formal y analítico es inerte, desactualizado, imperceptible» (2003:10)¹³. Como vemos, las relaciones entre forma y significado constituirán la problemática central de Kramer. No faltarán por supuesto críticas como la de Spitzer (2012), que incide en la poca concreción para legitimar su método hermenéutico o la de Clarke, que se referirá irónicamente a su argumentación como «jiujitsu intelectual» (2011:347).

En efecto, aunque podamos considerar el análisis musical en frío una suerte de práctica forense, la propuesta hermenéutica tiene desde sus primeros pasos apoyos no del todo seguros, puesto que es muy sencillo replicar o sencillamente impugnar, por subjetiva, cualquier interpretación. Rendueles resume así la problemática:

La solución que algunos filósofos y científicos sociales, como Rolande Barthes o Clifford Geertz, han encontrado a la dependencia del idealismo crítico de la comunicación lingüística explícita es entender la idea de significación weberiana como una metáfora. [...] Entender la familia, la música o el fútbol como un texto que hay que descifrar puede resultar inspirador, pero lo cierto es que no son ningún texto. (2016: 39)

Desde la musicología existen dos respuestas diametralmente opuestas a la inherente conflictividad del «impresionismo hermenéutico»¹⁴, con sus inexactitudes y su

¹³ «Without ascriptions of meaning, formal and analytical knowledge is inert, unactualised, imperceptible».

¹⁴ Tal y como lo sustantiviza Rendueles (2016:43).

relatividad. La primera consiste en buscar la objetividad a través de la explicación racional, a costa de falsear la subjetividad o perder concreción, y sus campos más destacados son la sociología y la semiótica. En el caso de la sociología, existen a su vez dos orientaciones que, muchas veces combinadas, dominan la disciplina. La primera, quizá el más popular, se centra en el modelo cuantitativo-estadístico. Pese a la ventaja de partir de datos objetivos (cifras) y no de percepciones, este modelo inevitablemente objetualiza a los sujetos, dejando de lado sus motivaciones personales y lo que es más importante, su subjetividad inherente, por lo que por fuerza propone tanto una simplificación como una explicación parcial. La segunda orientación deriva de la tentativa de modelo casual de Weber, en el que, como en la hermenéutica, se siguen teniendo en cuenta las construcciones de significado, operando un desplazamiento categorial. Así, al explicar por ejemplo la cultura capitalista desde sus orígenes religiosos en su célebre trabajo *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (Weber, 1955), Weber establece una cadena causal que, si bien tiene un enorme interés, inflige a los significados un desplazamiento categorial que además de trasladar el problema a otra parte inevitablemente pierde información por el camino (Rendueles, 2016:45). Un ejemplo de esto sería la propuesta de Philip Tagg (2004) en la que relaciona antidepresivos, angustia psicológica y elementos musicales como los acordes menores con 9ª o semidisminuidos. Aunque muy sugerente por la conjunción de lo subjetivo y lo formal, es difícil que la teoría soporte el desplazamiento categorial sin una importante sensación de desconexión de lo concreto. Un problema común de ambas orientaciones es que hacen funcionar epistemológicamente las razones como causas y por tanto no pueden explicar la realidad de una manera análoga a la de las ciencias naturales, capaz de establecer vínculos firmes entre sucesos y causas y por tanto de formular leyes y predicciones al respecto¹⁵.

La senda semiótica, por el contrario, opta por centrarse en la descripción de los procesos de creación de significado. Esta ruptura o desinterés por la definición de los significados mismos y su alcance social ha desprendido en cierta medida a la semiótica del estudio social de la música. Como explica Hernández

la semiótica musical funciona más como un fin en sí mismo que como una herramienta para la comprensión de la música y de sus relaciones con el mundo. Esto puede ser algo inevitable para un campo que se ha caracterizado por una enorme dispersión y que apenas en la última década ha empezado a decantarse en unos ejes de discusión más o menos comunes. Pero lo cierto es que aún, en muchos casos, parece haber un divorcio entre las innovaciones de la semiótica y su aplicación para el análisis de casos musicales concretos. (2012:43)

Precisamente este problema será abordado por autores como Hatten, que a través de un híbrido de hermenéutica y semiótica y renunciando a la búsqueda de estructuras estables se orienta más hacia el estudio de la producción de los signos musicales a partir de los usos dentro de un determinado estilo (Hatten, 2004). También es sugestiva la propuesta de Nattiez, que, en un ambicioso proyecto de mediación, busca «reconciliar la descripción formal y hermenéutica», en un proceso seguido por muchos otros y que se ha dado en llamar «el guiño hermenéutico de la semiótica musical» (López Cano, 2002).

¹⁵ Para profundizar al tema puede acudir a Davidson (1995).

Mención aparte merece la propuesta de Pontara, que combina elementos de la singular filosofía de Joseph Margolis junto a otros provenientes de la semiótica, como el concepto de *affordance* para crear un modelo que él llamará «atribucionismo plausible». Pontara toma como punto de partida que las interpretaciones no son falsas o verdaderas y que contruyen significado más que descubrirlo. A partir de aquí, siguiendo a Margolis, razona que una interpretación plausible —esto es, que atribuye significado de manera razonable— debe seguir dos criterios: ser coherente y compatible con las características descriptibles de la obra dada y ajustarse a los cánones que son tolerados por la continua tradición histórica de interpretación (Pontara, 2015:7). A pesar de que, como Pontara reconoce, el segundo criterio no es muy claro, ambos serán el punto de partida para las estimaciones hechas sobre cualquier interpretación crítica. Además, añade que la interpretación debe ser compatible con los enfoques descriptivos (entendidos como análisis formal) sobre cualquier pieza musical¹⁶. Para ello, y aquí reside parte de la originalidad de su propuesta, acudirá al concepto de *affordance*, anteriormente utilizado por musicólogos como Cook¹⁷, para relacionar estos enfoques descriptivos con la interpretación. Este modelo ofrece, más que una demostración de la fiabilidad de la hermenéutica musical, algo bastante improbable, herramientas y procedimientos concretos para un análisis interpretativo de la música y criterios para medir la plausibilidad de estas interpretaciones.

La segunda respuesta a la relatividad de las propuestas hermenéuticas será una profundización mayor aún en la subjetividad de la interpretación, lo que dará lugar al *criticism*, la mayor parte de la *new musicology* y la imbibición de una parte sustancial de los discursos posmodernos por parte de la musicología, como veremos en el siguiente apartado.

Vástagos de la interpretación:

***Criticism, new musicology* y musicología posmoderna**

Más allá de la senda semiótica, que no hace sino plantear otras preguntas, o al menos otras perspectivas para responder a las preguntas clásicas de la musicología, nos interesan aquí los desarrollos que ha tenido la perspectiva hermenéutica de la musicología bajo las formas del *criticism*, la *new musicology* y la llamada musicología posmoderna, ya que dado que existe cierta tendencia a usar estas etiquetas como sinónimos de musicología crítica (Gramit, 1998; Sans, 2009) conviene aclarar las presupuestos históricos y teóricos de cada una. Debemos volver para ello sobre uno de los autores que suele asociarse a la «separación de aguas» (Sans, 2009) entre musicología positivista y musicología hermenéutica. *Contemplating Music* (Kerman, 1980) cristalizaba toda una forma de ver la musicología que llevaba más de una década desarrollándose en textos del propio Kerman pero también en autores como Rosen, Abbate o Newcomb y que con el nombre de *criticism* proponía la discusión y evaluación de obras musicales individuales del repertorio del canon europeo atendiendo a la experiencia estética subjetiva. Aunque hubo quien cuestionó los efectos que esto podría tener sobre la consideración de las obras canónicas (McClary, 1990: 9) en

¹⁶ Es cierto que, a pesar de la rima de Xhelazz que afirma «hoy nos estudian en conservatorios profesores de armonía» (2007), la mayoría de la música popular se ha estudiado más hermenéutica que formalmente.

¹⁷ En *Theorizing Musical Meaning. Music Theory Spectrum* (Cook, 2001).

general la «crítica» del *criticism* se limitó a una reevaluación sobre las obras ya consideradas maestras sin apenas problematizar ese estatus.

No fue hasta una década más tarde cuando comenzaron a surgir propuestas que se etiquetaron como *new musicology*¹⁸ y cuya óptica mayoritaria consistió en poner en contacto directo la experiencia subjetiva con perspectivas poscoloniales o de género¹⁹, lo que comenzó a cuestionar —muchas veces ligeramente y desde lo subjetivo— algunos aspectos del canon. Especialmente reseñable por el escándalo que causó en su momento es el trabajo de Susan McClary, en el que la aproximación a la música en clave de metáfora sexual sugirió fricción erótica en las dos voces de las sonatas a trío de Corelli (1991:37) o violencia de género en la música de Beethoven, particularmente cuando adopta la forma sonata (1991:69). Además de transitar *terra nova* teórica y escandalizar a la «casta» musicología histórica, los *new musicologists* abogaban por sustituir la escucha del experto dada por sentada por el *criticism* por visiones con gran contenido autobiográfico²⁰. Como señala Maus

Turns to autobiography bring with them a whole range of issues about the complexities of self-knowledge, as considered, for instance, within various forms of psychoanalysis; about literary and linguistic genres for the representation of subjectivity, as studied by literary theorists and other scholars of discourse; about the social and historical constitution of the self; about the problematic ideology of individualism, which a privileging of autobiographical discourse can seem to reinforce; about the notion of identities as styles of performance, articulated by Erving Goffman and influentially revived by Judith Butler; and so on. (2010:14)²¹

Si bien la *new musicology* trajo cierto egocentrismo casi solipsista, también nacieron en su seno propuestas que —recogiendo, como veremos— cierto testigo de los estudios culturales, volvieron sobre problemas generales relacionados con la sociedad. Propuestas como las de Rosengard (1996), Leppert (1988) o Kallberg (1992) hicieron hincapié sobre la noción de ideología, que a pesar de su carácter ambiguo (Thompson, 1990)²² resulta central, como observaremos al hablar de la musicología crítica propiamente dicha, para un análisis crítico de la sociedad. El afianzamiento del discurso posmoderno en la musicología, cuyo hito histórico podemos establecer en el debate Kramer-Tomlinson de principios de la década de 1990 significó el debilitamiento ,

¹⁸ Es importante notar que, al contrario que *criticism*, el término *new musicology* no fue tanto adoptado por sus autores como referido externamente de manera despectiva (Maus, 2011).

¹⁹ Los trabajos de Suzanne Cusick en clave *queer* ya son clásicos en este campo.

²⁰ En este sentido son muy recomendables *Kiss: Pianism, Perversion, and the Mastery of Desire* (Kopelson, 1996) y *Place for Us: Essay on the Broadway Musical* (Miller, 1998).

²¹ «Los giros a la autobiografía traen consigo un gran espectro de conflictos sobre las complejidades del conocimiento de uno mismo, considerando, por ejemplo, además de varias formas de psicoanálisis, aquellos géneros literarios y lingüísticos para la representación de la subjetividad tal como los estudian los teóricos literarios y otros estudiosos del discurso; consideraciones sobre la constitución social e histórica del yo; sobre la problemática ideología del individualismo, que el privilegio del discurso autobiográfico puede parecer reforzar; sobre la noción de identidades como tipos de performatividad, tal y como fue articulado por Erving Goffman y reavivado por Judith Butler, etcétera».

²² Esta ambigüedad ya había sido señalada por Geertz (1964).

cuando no la eliminación, de la crítica ideológica (tal y como fue planteada desde la Escuela de Frankfurt), que quedó relegada al cajón de lo obsoleto. Las definiciones de la posmodernidad son variadas, si bien suelen aceptarse como rasgos primordiales el desafío a las grandes narrativas de carácter teleológico, el favorecimiento de posiciones plurales y de la diferencia, el relativismo y el rechazo de la idea moderna de un sujeto racional unificado (Pelinski, 2000: 283).

Las críticas al discurso posmoderno y sus influencias en los estudios culturales, incluyendo o no llamada *french theory*²³, han sido una constante desde su aparición y son tan variadas como los autores —de las clásicas de Jameson (1984) e Eagleton (1997) a las de Anderson (2000) o Castro (2011)—, pero a pesar de ello vale la pena insistir en dos de las incompatibilidades más obvias de este con la musicología crítica que proponemos. Por una parte, puede considerarse que los factores que generaron el pensamiento posmoderno no son aplicables en nuestra coyuntura actual (Castro, 2011:14) y que, pese a la insistencia de muchos teóricos sobre la noción de posmodernidad, en todo caso estaríamos viviendo —el atentado contra las Torres Gemelas el 11-S en 2001 y los acontecimientos posteriores suelen utilizarse como *date de naissance*— una época o un pensamiento que ha recibido apelativos como «modernidad líquida» (Bauman, 2002), «sobremodernidad» (Augé, 2007) o «hipermodernidad» (Lipovetsky, 2006). Además, la propia consideración del discurso posmoderno como parte de la lógica cultural del capitalismo avanzado²⁴ que llega a sustituir el fetichismo de la mercancía de Marx por una «fetichización de los particularismos» (Grüner: 1998, 23) impide cualquier tipo de lectura crítica del sistema como totalidad. Esta fetichización parte habitualmente del establecimiento de cualquier cuestión de identidad como símbolo de resistencia inequívoca al sistema a pesar de que, como advierte Ernesto Castro

La diferencia, la hibridación, la heterogeneidad y otras tantas formas del radicalismo postmoderno, lejos de suponer un corte de discontinuidad con el statu quo, cumplen el papel de la transgresión inherente de un sistema, la excepción que confirma la regla, el momento de descarga mediante el cual un sistema libera sus tensiones, expurga sus pecados y continúa reproduciéndose como estaba (2011: 50)

Musicología de la sospecha: (re)definiendo la musicología crítica

Más allá del *criticism*, la *new musicology*, las narrativas posmodernas o una musicología en la que se toma distancia y se repiensen sus paradigmas —el *objectiver le sujet objectivant* de Bourdieu, algo que debería ser habitual en cualquier campo de estudio²⁵— en este trabajo definiremos la musicología crítica como aquella vinculada a

²³ Reynoso señala burlescamente que «tendrán que explicar por qué, además, ni Williams, ni Hoggart, ni Hall, ni los estudios al modo norteamericano pudieron poner jamás un pie en Francia. Disney pudo conquistar París, porque no había allí suficiente kitsch; los estudios culturales no, porque los intelectuales ya eran allí unos cuantos y no admitían federarse» (2000:8).

²⁴ Punto de partida desarrollado ampliamente por Jameson (1984).

²⁵ Quizá es demasiado optimista Engelhardt al afirmar que Bakhtin, Gadamer, Heidegger o Žižek son tan figuras tan conocidas que no cabe introducirlas o explicarlas (2010: 2).

la teoría crítica en un sentido amplio²⁶, esto es, como gesto para descubrir las distorsiones de la comunicación y «perseguir el sentido desfigurado y soterrado bajo las formas manifiestas; para indagar la violencia que se esconde tras los símbolos, entendidos ahora como síntomas y máscaras» (Recas, 2006: 326). Puede entenderse que la musicología crítica supone por tanto una vuelta sobre las cosas mismas —tanto una teoría de la práctica como una práctica de teoría— y la consideración central de la conflictividad oculta —o explícita— en los procesos sociales. Para ello quizá exige un doble movimiento, un acercamiento a la filosofía y sus herramientas conceptuales mientras simultáneamente se supera la distancia entre musicología y realidad social inmediata. Uno de los obstáculos para ello es la tradicional dicotomía entre musicología y etnomusicología, cuya artificialidad ya han señalado, entre otros, López Cano (2007) y Savage (2009). Otra dicotomía quizá menos superada que sobrevuela cualquier planteamiento interpretativo-crítico es el propio debate entre hermenéutica y crítica de las ideologías, una discusión que viene desde el momento de la publicación de *Wahrheit und Methode* (Gadamer, 1960) y cuyas disputas sobre conceptos como tradición, prejuicio o lenguaje encuentran su base en concepciones de fondo radicalmente diferentes sobre el concepto de reflexión (Recas, 2006: 158). Quizá una vía practicable sería una perspectiva materialista con incorporaciones de la hermenéutica. Rendueles explica así la encrucijada:

Los partidarios de la hermenéutica renuncian a la explicación causal en beneficio de los aumentos en comprensión. Para ellos la ganancia cognoscitiva que proporcionan las ciencias sociales es similar a la que obtenemos cuando interpretamos un texto oscuro. Creen que la sociedad es como una novela experimental o un poema de Góngora cuyo sentido debemos desentrañar. Por el contrario, los partidarios de entender las causas como razones, típicamente los teóricos de la elección racional, tratan de salvar el modelo casual más sencillo de las ciencias sociales [...] exigiendo siempre contar historias causales exhaustivas con el resultado de que falsean la subjetividad humana. El materialismo opta por una estrategia intermedia que consiste en reducir las expectativas del conocimiento social científico manteniendo su carácter explicativo. (Rendueles, 2016: 65)

Esta concepción de las ciencias sociales y en concreto de la musicología no analítica —esto incluiría también gran parte de la musicología histórica— como una praxiología sin el carácter gnoseológicamente explosivo proveniente de la matematización del mundo físico de la mayoría de las ciencias naturales (Rendueles, 2016: 66) es un buen antídoto frente a la falsa neutralidad y el optimismo positivista de la musicología tradicional. La aceptación de sus límites epistemológicos sería por tanto otro de los fundamentos básicos para la construcción de una musicología crítica. A pesar de ello, este texto evidentemente no tiene una voluntad fundacional, sino —modestamente— fundamentativa, ya que la musicología crítica existe desde hace décadas como una corriente integrada en la musicología. Oficialmente comenzó su andadura a principios de la década de 1990 mediante grupos de investigación como el *British Critical Musicology Group*, creado en 1992²⁷ o el *Critical Musicology Forum*, iniciado en 1993. Como diferencia fundamental respecto a la *new musicology*, que excepto raras excepciones se concentraba en la música del canon europeo, una de las primeras

²⁶ Esto es, que incluye no solo la primera Escuela de Frankfurt (Horkheimer, Marcuse, Adorno, etc.) y sus sucesivas generaciones (Habermas, Apel, Honneth) sino a todos aquellos herederos y continuadores de la crítica a las ideologías, de Althusser y Ricoeur a Jameson, Eagleton o Zizek.

²⁷ Puede consultarse su actividad detallada en Griffiths (2010).

reivindicaciones de estos grupos fue contemplar el estudio tanto del canon europeo como de las llamadas músicas populares (Scott, 2002). Además, sugirieron poner énfasis en cuestiones de poder e identidad y utilizaban diferentes afluentes teóricos que van desde el llamado posestructuralismo a la teoría crítica (Griffiths, 2010).

Nos interesa hacer hincapié en el carácter de «musicología de la sospecha», aplicando la famosa expresión de Ricoeur, que caracterizaría a la musicología crítica propiamente dicha. Señala Ricoeur que

El filósofo formado en la escuela de Descartes sabe que las cosas son dudosas, que no son tales como aparecen; pero no duda de que la conciencia sea tal como se aparece así misma; en ella, sentido y conciencia del sentido coinciden; desde Marx, Nietzsche y Freud, lo dudamos. Después de la duda sobre la cosa, entramos en la duda sobre la conciencia. Pero estos tres maestros de la sospecha no son tres maestros del escepticismo; son seguramente tres grandes «destructores» y, sin embargo, ni siquiera esto debe extraviarnos; la destrucción, dice Heidegger en *Sein und Zeit*, es un momento de toda nueva fundación. (1999:33)

Este podría ser un buen punto de partida para una musicología crítica basada en *la sospecha*, en la duda sistemática acerca de la conciencia. Aunque es fundamental volver sobre los textos originales de los «maestros de la sospecha» su legado teórico se ha desarrollado a través de autores como Jameson y Eagleton en el caso de Marx, Foucault —fuertemente influido por Nietzsche según él mismo— y Lacan —que preconizaba el famoso *retour à Freud*—. También podríamos agregar a autores que han intentado ambiciosas mediaciones entre ellos, como Althusser, al que nos referiremos más adelante, o Žižek. También básico y ecléctico respecto a sus influencias (Marx, Durkheim y Weber) es Bourdieu, que además hizo un buen número de referencias explícitas a la música (Prior, 2011). Por supuesto no se trata de adoptar dogmáticamente modelos o teorías, sino de servirse de marcos conceptuales o herramientas teóricas para el análisis musicológico. De hecho, algunos elementos teóricos de estos y otros autores necesitan una forzosa adaptación a la actualidad. Tal es el caso de el tratamiento de la música popular en la obra de Adorno, tema que ha sido revisado extensamente²⁸ y que ha de ser tenido en cuenta. Una cuestión semántica que no resulta menor es precisamente la aplicación de la categoría de lo popular a la música. Aunque hay cierto consenso académico en utilizar el término popular para referirse a aquella música que no pertenece a los ámbitos *culto* o tradicional, ya sea desde una óptica formal o de carácter performativo, siguen existiendo tendencias equívocas quizá heredadas de la sociología como referirse a la música popular como música «de masas»²⁹ o utilizar etiquetas desfasadas o confusas en la taxonomía general, como «música ligera melódica» o «música moderna» (Ariño, 2007). Además de la sociología o la antropología, la segunda mitad del siglo XX trajo la asociación de algunas corrientes musicológicas con los estudios culturales, a pesar o precisamente por su indiferencia hacia la especificidad de la música (Pelinski, 2000:23). Esta tendencia, que aumentó exponencialmente a partir de la década de 1990, ha provocado que se abandone

²⁸ Son interesantes los enfoques de Paddison (1982) y Grazyk (1992). Para un profundización más global en el tema puede leerse los diversos ensayos contenidos en Sans y López Cano (2011).

²⁹ También sucede lo opuesto cuando se habla de música popular como sinónimo de aquella perteneciente a la cultura tradicional.

paulatinamente la noción de ideología³⁰, fundamental a nuestro juicio para entender cualquier teoría crítica sobre la práctica musical, para adoptar paradigmas posmodernos. Cabe preguntarse, siguiendo a Reynoso (2000:75), si en la actualidad los estudios culturales son realmente una superación del posmodernismo o encarnan su fase tardía ya que, como afirma Catherine Walsh

el problema con esta perspectiva es que, típicamente, oculta o minimiza la conflictividad y los contextos de poder, dominación y colonialidad continua en que se lleva a cabo su relación. [...] Esto forma parte de lo que varios autores han definido como “la nueva lógica multicultural del capitalismo global”, una lógica que reconoce la diferencia, sustentando su producción y administración dentro del orden nacional, neutralizándola y vaciándola de su significado objetivo, volviéndole funcional a este orden. (2010:12)

Pero, ¿qué entendemos por ideología y por qué creemos que es un elemento central en una musicología crítica? Como mostró la etnomusicología a la musicología tradicional, es imposible desvincular el estudio la música del de la sociedad donde se produce, incluyendo por supuesto la economía política de esta. Dicha apreciación resulta además central en el caso de Occidente, convertido en «sociedad del espectáculo» (Debord, 1976), en la que no se puede dar la espalda a la conversión de la cultura en una fuerza productiva más. En este contexto, la ideología como estructura reproducida en la praxis cotidiana supone un valioso elemento de análisis social.

Dado que una geneología del término excedería holgadamente el tiempo y espacio del que disponemos³¹ partiremos de la concepción de Althusser de ideología como representación del mundo que suministra horizontes simbólicos a los individuos, constituyéndolos en sujetos sociales (1974). Las ideologías no tendrían, por tanto, una función cognoscitiva como la ciencia, sino una función práctico-social, expresando «un deseo, una esperanza o una nostalgia, más que la descripción de la realidad» (citado en Eagleton, 1997: 40) y serían para las sociedades «el elemento y la atmósfera indispensable a su respiración, a su vida histórica» (Althusser, 1968: 192). Es fundamental entender, como resume Castro-Gómez, que «las ideologías en Althusser no son el espacio donde se establece el juego del error y la verdad, sino el terreno de la lucha por el control de los significados» (2000:745). La noción de ideología como sistema de representaciones de segundo grado de las mediaciones simbólicas de la acción social (Ricoeur, 2002:238) parece entonces básica para una musicología crítica porque permite articular las construcciones simbólicas que legitiman y ordenan aquellas prácticas sociales en las que la música se inscribe. Si como señala Miles (1997: 723) uno de los problemas de la musicología crítica es la falta de modelos que explique los vínculos mediacionales entre música y sociedad, quizá sería interesante volver sobre las propuestas vinculadas a la ideología hechas desde la interpelación (Althusser, 1984)³² o el análisis del discurso (Pêcheux, 1983) a fin de practicar una musicología consciente de su importancia social y puesta al servicio de esta.

³⁰ De igual manera que sucedió en los estudios culturales al popularizarse en las universidades de Estados Unidos en la década anterior (Castro Gómez, 2000: 740).

³¹ Propuesta ensayada por Naess et al. (1956), Birnbaum (1960) o más recientemente por Eagleton (1997) y Žizek (2003), entre otros.

³² Sugerido por Pelinski (2000:166).

Síntesis a modo de conclusión

La musicología no solo ha tenido que lidiar a lo largo de su historia con el carácter gnoseológicamente débil de las ciencias sociales frente a las naturales, sino que su tardía incorporación a la esfera académica ha hecho que se sirviera de metodologías importadas de otras disciplinas, como la paleografía o la diplomática, con la dependencia y la desconexión de las prácticas sociales que ello conlleva. Esto, junto a la percepción de los límites del binomio histórico-analítico y la crisis de la autoridad etnográfica ha hecho que el replanteamiento de sus puntos de sus fundamentos epistemológicos haya sido una constante en sus debates internos (López Cano, 2004). Como tentativa para superar estos problemas han surgido diversas propuestas hermenéuticas, en un sentido interpretativo, ensayada primero por Merriam y Rice (1987) desde el punto de vista antropológico y después propiamente endógeno por teóricos como Kramer, que contrapuso análisis formal a interpretación. La problemática inherente a la hermenéutica como metáfora social es la facilidad para impugnar cualquier interpretación por subjetiva (Rendueles, 2016: 65). Frente a ello, la sociología optará por realizar un desplazamiento categorial (en su versión cualitativa weberiana) y una objetualización del sujeto (al centrarse en el modelo cuantitativo-estadístico), que simplifica y parcializa los análisis sociales de la música, y la semiótica por derivar el análisis a los procesos de creación de significación, lo que le resta alcance social.

En el seno de la musicología anglosajona surgieron respuestas que volvían decididamente al terreno subjetivo, como el *criticism* y la *new musicology*, primero sobre las obras del canon y abriendo posteriormente su estudio a otras músicas y perspectivas como las de género, poscoloniales o ideológica, reducida esta última con la influencia de los discursos posmodernos, inoperantes en la actual «hipermodernidad» (Lipovetsky, 2002) e inservibles para una articulación crítica sobre la totalidad del sistema desde «la fetichización de la diferencia».

Por ello y frente a ello, la musicología crítica surge como un gesto para descubrir la distorsiones de la comunicación, la violencia de los símbolos y los conflictos ocultos tras las prácticas sociales que enmarcan la música. La *musicología de la sospecha* que proponemos tiene fundamentalmente una perspectiva materialista con incorporaciones de la hermenéutica y, consciente tanto de su inserción en el aparato social como de sus límites epistemológicos, exige un doble movimiento de acercamiento a la filosofía y sus herramientas de comprensión mientras simultáneamente supera la distancia que la separa de su realidad social inmediata. Para ello, proponemos retomar la noción de ideología, desestimada por la mayor parte de los *cultural studies* actuales y los discursos posmodernos, como relación imaginaria de los sujetos con las propias condiciones reales de existencia (Althusser, 1974) para ayudar a comprender las relaciones entre música y sociedad. La musicología crítica no se plantea, en resumen, como una suma de discursos más o menos en boga (posmodernidad, poscolonialismo, género, cuerpo) sino como un enfoque que asume la falsa neutralidad de la musicología tradicional respecto a la sociedad y el tiempo en el que vive, oculta bajo la infabilidad de la música (Savage, 2010: 224), para analizar la música en tanto producción cultural, incluyendo explícitamente sus marcos ideológicos y los conflictos contenidos en aquellas prácticas sociales de las que participa. La meta es, por tanto, servir a la sociedad y superar la famosa máxima que denuncia «el método como impotencia, el arte como consuelo y el pesimismo como quietud» (Anderson, 1979: 116).

Referencias

- Adorno, T.W. (1984): *Crítica cultural y sociedad*, Madrid: Sarpe.
- Althusser, L. (1968): *La revolución teórica de Marx*, México: Siglo XXI.
- (1974): *Ideología y aparatos ideológicos del estado*, México: Nueva Visión.
- Anderson, P. (1979): *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, Madrid: Siglo XXI.
- (2000): *Los orígenes de la postmodernidad*, Anagrama, Madrid.
- Ariño, A. (2008): «Música, democratización y omnivoridad», *Política y sociedad*, 44(3), 131-150.
- Augé, M. (2007): «Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana», *Contrastes: Revista cultural*, 47: 101-107.
- Baño, C. (1990): «Sobre los Diarios de Malinowski (Diario de campo en Melanesia)», *El Basilisco: Revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y cultura*, 3: 90-108.
- Bauman, Z. (2002): *Modernidad líquida*, Madrid: Fondo de cultura económica de España.
- Bohlman, P. V. (1993): «Musicology as a political act», *The Journal of Musicology*, 11(4): 411-436.
- Bowie, A. (2002): «Hermenéutica», en Payne, M. (2002): *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires: Paidós.
- Birnbaum, N. (1960): «The sociological study of ideology (1940-60): A trend report and bibliography», *Current Sociology*, 9(2): 91-117.
- Bourdieu, P. (2008): *Capital cultural, escuela y espacio social*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bujic, B. (1984): «Musicology and intellectual history: A backward glance to the year 1885», *Proceedings of the Royal Musical Association*, 111: 139-154.
- Castro, E. (2011): *Contra la posmodernidad*, Barcelona: Alpha Decay.
- Castro-Gómez, E. (2000): «Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología», *Revista Iberoamericana*, 66(193): 737-751.
- Clarke, D. (2011): «Between Hermeneutics and Formalism: the Lento from Tippett's Concerto for Orchestra», *Music Analysis*, 30(3): 309-359.
- Clifford, J. (2006): «En route», En Jacorzynski, W. (ed.) (2006) *Posmodernismo y sus críticos: discusiones en torno a la Antropología posmoderna*, México D.F: CIESAS.
- Cocteau, J (1918): *Le Coq et l'Arlequin*, Paris: Editorial de la Sirène.

- Cook, N. (2001): «Theorizing Musical Meaning», *Music Theory Spectrum* 23(2): 170-195.
- Davidson, D. (1995): *Ensayos sobre acciones y sucesos*, Barcelona: Crítica.
- Debord, G. (1976): *La sociedad del espectáculo*, Madrid: Castellote.
- Dubiel, H. (2000): *La Teoría Crítica: Ayer y Hoy*, México: Plaza y Valdés.
- Eagleton, T. (1997): *Ideología*, Barcelona: Paidós.
- (1997): *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona: Paidós.
- Ebeling, G. (1959): «Hermeneutik», *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3: 242-262.
- Engelhardt (2010): «Has critical musicology aged well?», *Radical Musicology*, 5.
- Gadamer, H.G. (1960): *Wahrheit und Methodem*, Tübingen : Mohr.
- (1977): *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme.
- Geertz, C. (1964): «Ideology as a cultural system», *Ideology and discontent*, 5, 55.
- (1989): *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
- Gramit, D. (1998): «The roaring lion: Critical musicology, the aesthetic experience, and the music department», *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, 19(1): 19-33.
- Gracyk, T. A. (1992): «Adorno, jazz, and the aesthetics of popular music», *The Musical Quarterly*, 76(4): 526-542.
- Griffiths, D. (2010): What Was, or Is, Critical Musicology? *Radical Musicology*, (5).
- Grüner, E. (1998): «Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Zizek», en Grüner, E. (ed.) (1998): *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires: Paidós.
- Hatten, R. (2004): *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hawkins, S. y D. B. Scott (eds.) (2012): *Critical musicological reflections: essays in honour of Derek B. Scott*, Farnham: Ashgate.
- Heidegger, M. (2009): *Ser y tiempo*, Madrid: Trotta.
- Hernández, O. (2012): «La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música», *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(1): 39-77.
- Horkheimer, M. (2000): *Teoría tradicional y teoría crítica*, Barcelona: Paidós.
- Horkheimer, M. y Theodor W. Adorno (1994): *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid: Trotta.

Jacorzynski, W. (2006): *Posmodernismo y sus críticos: discusiones en torno a la antropología posmoderna*, México D.F: Ciesas.

Jameson, F. (1984): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.

Kallberg, J. (1992): «The Harmony of the The Table: Gender and Ideology in the piano nocturne», *Representations*, 39: 102-133.

Kerman, J.(1980): *Contemplating Music*,

Kopelson, K. (1996): *Beethoven's Kiss: Pianism, Perversion, and the Mastery of Desire*. Palo Alto: Stanford University Press.

Koskoff, E. (1987): «Response to Rice», *Ethnomusicology*, 31(3), 497-502.

Kramer, L. (1992): «The musicology of the future», *Repercussions I*, 5:5-18

— (2003): «Musicology and meaning», *The Musical Times*, 144(1883): 6-12.

Leppert, R. (1993): «Music and Image: Domesticity, Ideology and the Socio-cultural formation in Eighteenth-Century England», en Leppert, R. (ed.) (1993): *Music and image*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lipovetsky, G. (2006): *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona: Anagrama. 2006.

López Cano, R. (2002): «Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual», *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, 9(25): 148-187.

— (2004): «La historia interminable. Aspectos de la asimetría epistemológica entre el discurso histórico, analítico y estético en el estudio y experiencia de la música», *Consensus*. 8: 132-143.

— (2007): «Musicología vs. Etnomusicología; un falso debate?», *Etno-Boletín Informativo de la SibE*, 16, 6-10.

Malinowski, B. (1989) *Diario de campo en Melanesia*, Madrid: Júcar.

Marcuse, H. (1971): *Para una teoría crítica de la sociedad*, Caracas: Tiempo Nuevo.

Martí, J. (1998): «Músicas populares», *Revista Eufonía*, 12(7-14).

Maus, F.E. (2010) What Was Critical Musicology? *Radical Musicology*, 5.

McClary, S.(1990): «Towards a Feminist Criticism of Music», *Revue de musique des universités canadiennes*, 10(2), 9-18.

— (1991): *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.

McGuirk, B. (ed.) (1994): *Redirections in critical theory: truth, self, action, history*, London: Routledge.

- Merriam, A.P. (1964): *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Miles, S. (1997): «Critical Musicology and the Problem of Mediation», *Notes*, 53 (3), 722–50.
- Miller, D.A. (1998) *Place for Us: Essay on the Broadway Musical*. Cambridge: Harvard University Press.
- Moore, A. F. (2013): «An Interrogative Hermeneutics of Popular Song», *El Oído Pensante*, 1(1).
- Naess, A. (1956): *Democracy, ideology, and objectivity: studies in the semantics and cognitive analysis of ideological controversy*, Oslo: Norwegian Research Council for Science and the Humanities.
- Nagore M. (2004): El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al sur*, 1, <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html> [última consulta: 10 de enero de 2017]
- Paddison, M. (1982): «The critique criticised: Adorno and popular music», *Popular music*, 2: 201-218.
- Palmer. R.E. (2002): *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*. Madrid: Arco.
- Pêcheux, M. (1983): *Language semantics and ideology*, Paris: Springer.
- Pelinski, R. (2000): *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid: Akal.
- Pontara, T. (2015): «Interpretation, Imputation, Plausibility: Towards a Theoretical Model for Musical Hermeneutics», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 3-41.
- Prior, N. (2011): «Critique and renewal in the sociology of music: Bourdieu and beyond», *Cultural sociology*, 5(1): 121-138.
- Recas, J. (2006): *Hacia una hermenéutica crítica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rendueles, C. (2016): *En bruto, una reivindicación del materialismo histórico*, Catarata: Madrid.
- Reynoso, C. (2000): *Apogeo y decadencia de los estudios culturales*. Barcelona: Gedisa.
- Ricoeur, P. (1999): *Freud: una interpretación de la cultura*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- (2002): *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*, Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina.
- Rice, T. (2001): «Hacia la remodelación de la etnomusicología», en CRUCES, F. (ed.) (2001): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trotta.
- Rosengard, R. (1991): *Deconstructive variations: style and ideology in western music*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Ros-Fábregas, E. (1998): «Musicological Nationalism or How to Market Spanish Olive Oil», *International Hispanic Music Study Group*, 4: 6-15.

Sáenz, M.L. (1998): «Arte como conocimiento en la estética hermenéutica», *Éndoxa*, 1(10): 331-356.

Sans, J. F. (2009): «Reseña de " The Discourse of Musicology" de Giles Hooper.», *Trans. Revista Transcultural de Música*, (13): 1-5.

Sans, J. F., y R. López Cano (eds.) (2011): *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, Caracas: Fundación Celarg.

Savage, R. (2010): «Ricœur and Musicology: Music, Hermeneutics and Aesthetic Experience» en Davidson, S. (eds.) (2010): *Ricœur across the Disciplines*, London: Continuum.

Seeger, A. (1987): Do We Need to Remodel Ethnomusicology?, *Ethnomusicology*, 31(3): 491-495.

Spitzer, M. (2012): Interpreting Music. By Lawrence Kramer, *Music and Letters* 93(4): 607-610.

Scott, D. B. (2003): *From the erotic to the demonic: On critical musicology*, Oxford: Oxford University Press on Demand.

Thompson, J. B. (2013): *Ideology and modern culture: Critical social theory in the era of mass communication*, New York: John Wiley & Sons.

Tomlinson, G. (1993): «Musical pasts and postmodern musicologies: A response to Lawrence Kramer», *Current Musicology*, 53: 18-24.

Tolosana, C. L. (1983): *Antropología social y hermenéutica*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Weber, M. (1955): *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid: Revista de Derecho Privado.

Xhelazz: «Solo importa el rap (con Violadores del Verso)», en *El soñador elegido*, CD, 2007, Rap Solo.

Zizek, S. (1998): «Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional», en Grüner, E. (ed.) (1998): *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires: Paidós.

— (2003): *Ideología: un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.