

«FACEBOOKING» MUSICOLOGY:  
APUNTES PARA UNA (¿NUEVA?) CRÍTICA MUSICAL 2.0

Pedro Ordóñez Eslava  
(UNIVERSIDAD DE GRANADA)

*It goes back and reads through all the things they've ever said online,  
their Facebook updates, their Tweets, anything public.  
I just gave it Ash's name.  
The system did the rest.*

ASH ACABA DE FALLECER de forma trágica e inesperada. Martha, su novia, vive desconsolada, y Sarah, una buena amiga de la pareja, le recomienda la contratación de un novísimo servicio que recupera al recién desaparecido a través de la información que ha vertido durante años en redes sociales como Facebook o Twitter. La 'reencarnación' ocurre de forma progresiva: primero, el recién fallecido aparece como corresponsal electrónico, luego 'el sistema' provee de una réplica física con la que debe convivir la protagonista. Este es el nudo argumental de uno de los episodios más inquietantes de *Black Mirror*, serie televisiva de ciencia ficción que lleva al extremo la noción de futuro distópico, a partir del conflicto entre avance tecnológico e instinto humano. Y es, también, una manera prodigiosa de enfrentarnos al cambio ontológico y paradigmático que ha vivido nuestra sociedad desde 2004, año de nacimiento de la web 2.0.

Web 2.0 is much more than just pasting a new user interface onto an old application. It's a way of thinking, a new perspective on the entire business of software — from concept through delivery, from marketing through support. Web 2.0 thrives on network effects: databases that get richer the more people interact with them, applications that are smarter the more people use them, marketing that is driven by user stories and experiences, and applications that interact with each other to form a broader computing platform<sup>2</sup>.

Modernidad, Postmodernidad, Altermodernidad, Liquidez, Globalización, Mundialización, Transmodernidad, Complejidad, Transculturalidad, Transnacionalidad,

<sup>1</sup>. BROOKER 2013.

<sup>2</sup>. MUSSER - O'REILLY 2007.

Nomadismo, Hibridación, Decolonialidad, Cosmopolitismo, Transhumanismo, Canibalismo disciplinar, Informacionismo cultural... No nos faltan sustantivos y binomios conceptuales para denominar de alguna forma la realidad social, cultural, humanista o científica actuales. Epistemología y hermenéutica, filosofía y crítica cultural, sociología o antropología se alían — o se enfrentan, según el caso — para ofrecernos una suerte de abanico terminológico repleto de sutilezas ideológicas que o nombrar bajo un solo concepto lo radicalmente político de la escena mundial que vivimos. Si parece obvio, como refleja el episodio narrado al comienzo de este texto, que nos encontramos ante una situación radicalmente nueva, puesto que la denominada disrupción tecnológica, aplicada desde una perspectiva económica y política neoliberal, ha transformado nuestro escenario social y cultural de manera irreversible.

La experiencia musical, en este sentido, ya sea individual o colectiva, se ha visto oncológica, social y culturalmente alterada en las últimas décadas del siglo XX, a partir, sobre todo, de la denominada disrupción tecnológica y de las formas de consumo musical y artístico propias del postcapitalismo<sup>1</sup>. Asimismo, nuestras maneras de situarnos en los nuevos entornos de enseñanza-aprendizaje<sup>2</sup> y vivir cualquier acontecimiento sonoro han cambiado profundamente, así como también lo ha hecho el proceso mismo de comunicación, districte e intercambios musicales. En esta nueva realidad, el papel de la crítica musical — entendida como forma de pensamiento que evalúa lo sonoro y enuncia descripciones relevantes para dicha evaluación<sup>3</sup> — y, por extensión, de la musicología, se ha visto también modificado. De hecho, y a raíz de la expansión y el uso masivo de redes sociales como Facebook o Twitter y las plataformas vinculadas a la web 2.0 — en las que se pueden establecer foros o realizar comentarios a partir de una entrada específica —, la crítica musical y el juicio estético en torno a lo sonoro han multiplicado sus posibilidades de difusión y alcance.

A partir de estudios de caso específicos, especialmente singulares y minoritarios — desde el sentido que Braidotti otorga a este término — pero igualmente relevantes, nos proponemos realizar una suerte de ensayo metamusicológico que seguirá, principalmente, tres líneas transversales:

1) Capacidad de adaptación del *gynécio crítico* a la realidad ácrona y multiforme de la *sociedad red*, que se convierte en un medio de *difusión masiva*. En este sentido, son fundamentales los conceptos 'infoxicación', 'soberanía tecnológica' o 'empoderamiento comunicacional', que aluden, respectivamente, a las cualidades — también negativas —

CHRISTENSEN - HORN - JOHNSON 2011.  
 LJOVETSKY - SIBROV 2009.  
 PISCITALLI - ADALMA - BINDER 2010; ACASO 2014.  
 GORDERO 2017, pp. 366, 241 y 396, respectivamente.  
 236

del flujo informativo, a nuestra capacidad y habilidad para acceder a dicho flujo y a la aparente democratización, en el seno de la sociedad civil, de su control y gestión.

2) *Ventada tipológica* de dicha difusión y sus debilidades y fortalezas para generar una suerte de *opinión pública*, en torno a un acontecimiento musical específico, en los casos que nos atañen para este trabajo. El espacio performático del acontecimiento musical se expande, teniendo al receptor no solo como asistente, usuario o consumidor de dicho acontecimiento, sino también como constructor de sentido — o 'presumer' — en torno a él.

3) Posibilidad de *ampliar y redifinir* el concepto de *crítica*, entendida como acción cultural y política, a partir, también, de una *puesta en cuestión* de la propia tarea musicológica; tarea que se ve necesariamente modificada cuando nos planteamos abordar el discurso estético e ideológico de creadores e intérpretes, a través, por ejemplo, del análisis del material que vierten en sus respectivas redes sociales personales — privadas o públicas.

MUSICOLOGÍA 2.0 O CÓMO GESTIONAR LA ABUNDANCIA

Más de tres décadas después de su publicación, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, escrita por el musicólogo británico Joseph Kerman en 1985, sigue siendo una de las referencias incluidibles para observar y analizar la travesía por la que ha transitado la disciplina musicológica en la edad contemporánea. La denominada 'nueva musicología' supuso un aparente cambio de paradigma, en cuanto a la disolución de la dualidad historigráfica hegemónica. Esta dualidad, sin embargo, siguió — ¿y sigue? — operativa, al menos durante los años noventa, en estudios asimismo fundamentales para la disciplina como *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, de Rose Rosengard Subotnik, en cuyo primer capítulo se afirma que solo existen dos miradas académicas — la continental y la anglo-americana — para analizar la posibilidad filosófica que encierra cualquier expresión humana<sup>4</sup>.

La nueva era posmoderna permitió la incorporación de nuevas narrativas epistemológicas y hermenéuticas perifericas, alternativas, subalternas, que ayudaran a comprender cómo podíamos observar el fenómeno musical. Es en ella donde debemos ubicar la crítica musical feminista y, por extensión, la musicología gay, lesbiana o queer, es decir, la musicología de género, como afirma Pilar Ramos en su pequeño pero fundamental libro en castellano *Feminismo y música*<sup>5</sup>. Ante la avalancha de insólitos e inéditos objetos de estudio y múltiples perspectivas metodológicas que esta nueva musicología provoca, proponemos tres conceptos que consideramos de interés para contextualizarla desde el punto de vista de la más reciente disrupción tecnológica, la denominada biopolítica y la necesaria mirada fronteriza.

4. SUBOTNIK 1991.  
 5. *Ibidem*, p. 4.  
 RAMOS 2003.  
 237

El primero tiene que ver, fundamentalmente, con una «experiencia positiva de la desorientación», desencadenada por una noción expandida — y destruida, en muchos casos — de los límites convencionales de tiempo y espacio. Así, el término *Altermodern*, acuñado por el curador francés Nicolas Bourriaud — formado académica, cultural e ideológicamente en París —, se entiende:

[...] as that moment when it became possible for us to produce something that made sense starting from an assumed heterochrony, that is, from a vision of human history as constituted of multiple temporalities [...]. It is [...] a positive experience of disorientation through an art-form exploring all dimensions of the present, tracing lines in all directions of time and space. The artist [and the musicologist, maybe?] turns cultural nomad<sup>11</sup>.

A partir de esta definición ¿no podríamos considerar también la musicología como una disciplina nómada? ¿qué supondría eso para los núcleos tradicionales de producción académica y para aquellos grupos empresariales de comunicación y editoriales que controlan la supervisión y distribución de la investigación científica?

El segundo concepto es, más bien, una expresión y debemos ubicarla en la perspectiva decolonial, que ha inaugurado una mirada alternativa acerca del propio acontecimiento sonoro, entendiéndolo como declaración cultural, ideológica y política que debe ser desplazado y reubicado. Relacionado con sintagmas conceptuales como ‘desobediencia epistémica’ o ‘pensamiento fronterizo’, dicha expresión nos sitúa ante lo común y lo distinto, es decir, ante aquello que nos acerca o aleja del propio entorno con el que interactuamos y nos invita a repensar la naturaleza cultural e ideológica del punto exacto desde el que construimos nuestro relato: «Punto de originación»<sup>12</sup>, que el semiólogo argentino Walter Mignolo traduce literalmente del inglés «points of origination». En otras palabras, hablamos del conocido «I am where I think»<sup>13</sup>. Mignolo, profesor de la Universidad de Duke, repara no en quién expresa su pensamiento y escribe, sino desde dónde y, sobre todo, desde qué contexto geopolítico y económico lo hace. Según su posición, la idea de Altermodernidad que acabamos de comentar tiene su ‘punto de originación’ en Europa, con la connotación históricamente predeterminada que esta afirmación supone; mientras que la Decolonialidad lo tiene en los países del tercer mundo, concebidos así de forma genérica a partir, fundamentalmente, de la Conferencia de Bandung de 1955. El pensamiento decolonial nos exhorta, más allá de dualidades, a mirar — o, mejor dicho en el ámbito de nuestra disciplina, escuchar — al otro como una posibilidad de interlocución, como afirma María Íñigo: «Lo que está en juego en este momento es el tipo de interlocución que seamos capaces de construir, entre campos de trabajo, culturas, contextos sociales y profesionales y espacios de lucha»<sup>14</sup>.

<sup>11</sup>. BOURRIAUD 2009, p. 13 (cursiva añadida).

<sup>12</sup>. MIGNOLO 2011.

<sup>13</sup>. MIGNOLO 2012, p. 89.

<sup>14</sup>. ÍÑIGO CLAYO 2017.

El tercer y último concepto nos sitúa ante nosotros mismos y entiende nuestros cuerpos como «estructuras reales prioritariamente tecnológicas»<sup>15</sup> y archivos políticos en continua y fluida (auto)narración performativa. Estos términos aluden, obviamente, a la teoría crítica de la identidad de género y sexualidad, defendida por Judith Butler y, sobre todo, a la posición filosófica y cultural de Beatriz Preciado, para la que el cuerpo «no es naturaleza sino somateca, un archivo político de lenguajes y técnicas»<sup>16</sup>. A la manera del personaje fílmico Ash, citado al comienzo de este texto, la constitución y el consumo de nuestra propia identidad<sup>17</sup>, así como la relación que establecemos con nuestro yo virtual — que puede llegar a sustituir al yo ‘real’ —, hace necesario incorporar esta noción del cuerpo como una estructura tecnológica y narrativa, en continua lectura y re-creación y en contacto, además, con una realidad transmedia.

En el caso de los ejemplos seleccionados para nuestro estudio, podemos asumir estos conceptos como herramientas útiles para gestionar la sobreabundancia que vivimos, en lo que a nuestra tarea musicológica se refiere, así como para incorporar instrumentos más adecuados, dentro de la inmensidad de posibilidades hermenéuticas y metodológicas actual.

Finalmente, y a pesar de su extensión, querríamos citar aquí la definición que ofrece el filósofo José Luis Brea acerca del rol de la crítica en la era del capitalismo cultural:

El objeto de la crítica no es nunca la verdad. Ni siquiera la interpretación, la buena interpretación — tal cosa no existe —. Toda crítica malinterpreta — o lo que es lo mismo: dispersa el significado —. Debemos pensar la crítica únicamente como dispositivo diseminador, como maquinaria de proliferación del sentido, como aliada incondicional del estado incumplido de las economías del significado. Como tal, su trabajo es generar roces, fricciones, el encuentro intempestivo de lo extraño con lo extraño que origina el hallazgo conrainductivo. Su tarea es el decir siempre lo contrario de toda convicción asentada, de toda convención implícita. De ahí que su presencia siempre deba resultar incómoda: su habla propia es la contra-dicción, el agón, el pronunciamiento a contrario<sup>18</sup>.

Con esta aproximación intentamos sugerir y plantear que Facebook, así como el resto de redes sociales y cualquier otra red de comunicación futura que use como medio de comunicación la web 2.0, implica y compromete nuestra labor de investigación desde tres puntos de fuga: la acción estética e ideológica que el artista ejerce desde y sobre su propia red, los procesos de comunicación que sigue y, observando su recepción, las cualidades del consumo musical y su diversidad tipológica, entre otras muchas opciones.

<sup>15</sup>. ZAFRA 2010, p. 143.

<sup>16</sup>. PRECIADO 2011.

<sup>17</sup>. YÚDICE 2002, p. 199 y ss.

<sup>18</sup>. BREA 2007, p. 201 (cursiva añadida).

## FACEBOOK O EL EPISTOLARIO INSTANTÁNEO DEL SIGLO XXI

La comunicación digital, en cuanto nueva forma de producción, elimina rigurosamente toda distancia para acelerarse. Con ello se pierde toda distancia protectora. En la hipercomunicación todo se mezcla con todo. También las fronteras entre dentro y fuera se vuelven cada vez más permeables. Hoy nos vemos totalmente enajenados<sup>19</sup>.

Hoy día, no nos resulta extraño acudir a una red social como Facebook para acercarnos a la figura profesional — o personal — de un artista al que deseamos conocer mejor. Si su perfil es público y dinámico, nos facilitará información acerca de su cotidianeidad y nos mantendrá también prevenidos sobre su agenda, por lo que podremos estar al día de últimas obras, encuentros en los que participe o publicaciones que analicen su producción. Si es privado, y 'conseguimos su amistad', también, obviamente, y como síntoma de esa curiosidad morbosa que nos lleva a intentar conocer la vida personal de aquellas personas que son objeto de nuestro interés, el perfil social nos dará un testimonio más particular, con lo que, idealmente, accederemos a una dimensión íntima del artista.

Como musicólogo dedicado, en parte, al análisis de la creación musical contemporánea y, por tanto, al estudio de la producción de artistas en activo, me he preocupado por conocerlos, personalmente, y acceder a un contacto cotidiano, a través del que mejorar mi comprensión del aparato estético e ideológico sobre el que se sustentan sus propuestas, entendidas como acción cultural en el marco de un contexto geopolítico concreto. Redes sociales como Facebook han facilitado este acceso y, en el caso de los creadores más jóvenes — que también mantienen un uso más frecuente de dichas redes —, ha permitido una mayor familiaridad, tanto desde el punto de vista personal como desde el profesional.

A partir de preguntas como las que se formula Mariza Georgalou<sup>20</sup> — profesora en la Universidad de Atenas — en su *Discourse and Identity on Facebook* y con la idea de que «Our identity is mediated, constituted and reconstituted, via the varied discursive practices in which we participate»<sup>21</sup>, realizamos un estudio etnográfico, a través de una observación participativa, del perfil social de algunos de los compositores que forman parte de nuestra red. Con ello, pretendíamos — además de disolver de manera definitiva la ya obsoleta frontera entre la musicología y la etnomusicología<sup>22</sup> — absorber una herramienta de trabajo ya habitual en disciplinas como la sociología contemporánea, pero todavía poco manejada para el análisis de autores inscritos en la tradición musical académica. Esta herramienta

<sup>19</sup> CHUL HAN 2017, p. 58.

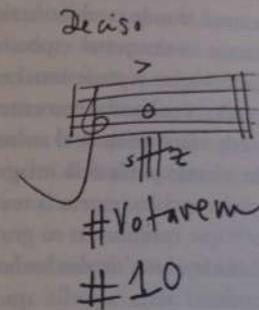
<sup>20</sup> GEORGALOU 2017, p. 3.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>22</sup> Algo ya demandado tan pronto como en 1997 cuando Jonathan P. J. Stock analizaba la no tan nueva musicología y su desconsideración hacia la historia reciente de la etnomusicología, véase STOCK 1997.

ha dado en llamarse ciberetnografía<sup>23</sup>, etnografía virtual o de espacios virtuales<sup>24</sup> y, según afirma Christine Hine:

Funciona como un módulo que problematiza el uso de Internet: en vez de ser inherentemente sensible, el universo www adquiere sensibilidad en su uso. El estatus de la Red como forma de comunicación, como objeto dentro de la vida de las personas y como lugar de establecimiento de comunidades, pervive a través de los usos, interpretados y reinterpretados, que se hacen de ella<sup>25</sup>.



ILL. 1: fragmento de la fotografía del perfil público de Joan Magrané en Facebook y Twitter.

Tras un análisis pormenorizado de varios perfiles musicales, públicos y privados, entre septiembre de 2017 y mayo de 2018, decidimos ejemplificar esta reflexión con una imagen muy significativa, vinculada a un momento concreto en la historia política reciente española.

El 17 de septiembre de 2017, el compositor catalán Joan Magrané<sup>26</sup> (Reus, Tarragona, 1988) publicó, como foto de su perfil público en Facebook, la imagen que tienen arriba. De cara al proceso político que Cataluña afrontaba el 10 de octubre de ese mismo año, el compositor eligió una manera musical de expresar su posición ante un eventual referéndum

<sup>23</sup> CARMONA 2011.

<sup>24</sup> Queremos agradecer desde aquí al profesor Rubén López Cano, de la Escuela Superior de Música de Cataluña, y a Teresa López Castilla, profesora de la Universidad Internacional de La Rioja, su ayuda inestimable en la localización de referencias elementales y recientes para la comprensión metodológica de la etnografía virtual.

<sup>25</sup> HINE 2004, p. 80, parcialmente actualizado, en lo que se refiere a la incorporación de Facebook para el estudio etnográfico virtual en HINE 2016.

<sup>26</sup> Compositor formado con Agustín Charles (ESMUC, Barcelona), Beat Furrer (Graz) y Stefano Gervasoni (Conservatorio Nacional de Música de París), ganador del XXI Premio de Composición Reina Sofía (2014), becado de la Villa Medici en Roma (2016), miembro de la Casa Velázquez (Madrid, 2017-2018) y de La Pedrera (Barcelona, 2018-2019).

por la independencia: una nota *Si*<sup>27</sup> acentuada y con ataque *deciso* y *sforzando*, que jugaba con la afirmación en castellano para publicar manifiestamente su voto, un *Si* rotundo.

Teniendo en cuenta las definiciones de identidad vinculadas a la red social Facebook, que ha analizado el profesor de la Universidad de Alicante Francisco Yus<sup>28</sup>, esta imagen<sup>29</sup> ofrece una doble dimensión: es obvio que, si atendemos a la 'identidad personal' del compositor, es decir, aquella que construye y controla a través de la publicación de enlaces, comentarios cotidianos o foto principal, este *Si* decidido — publicado como fotografía única de su perfil, durante varios días — ofrece una posición muy clara ante una situación de emergencia política en su región natal, donde también reside actualmente. Dicha posición manifiesta una adscripción política e institucional específica, lo que podría ayudarnos a contextualizar el marco estético, ideológico y profesional en el que se sitúa el compositor, también en lo que se refiere a la política cultural de su entorno más cercano. Asimismo, la imagen ofrece información precisa de cómo se sitúa el autor en el 'escenario teatral' de esta red — y también en la de Twitter, donde publicó la imagen un día antes —, puesto que, como el resto de usuarios de estas redes sociales, espera la reafirmación o el refuerzo positivo por parte de alguno de los 'amigos'<sup>30</sup> que constituyen su grupo de seguidores. Esta posición alcanza mayor difusión, además, al añadir el uso de dos hashtags (#10 y #Votarem).

La segunda dimensión identitaria sería aquella que se construye a partir de la correspondencia instantánea que facilita la web 2.0. y de la mayor o menor aceptación que obtiene la información personal que vertemos a las redes. Es decir, la identidad interactiva. Aunque la imagen de Magrané no incita expresamente a la interactividad, espera una 'actitud afectiva' entre los miembros de una comunidad ideológica específica y común, a la que pertenece.

En definitiva, y como afirma el propio Yus,

Nos encontramos en la era de las relaciones difusas, líquidas, múltiples, virtuales y físicas, pero sobre todo híbridas. El futuro nos indica una clara tendencia a una amalgama total entre las relaciones exclusivamente físicas, las relaciones que se dan sólo por Internet y las híbridas (estas últimas cada vez más frecuentes). La imagen más fehaciente es la de que el usuario es el único punto estable en esas redes, convirtiéndose en una especie de nodo de interacciones, y sin que exista una solución de discontinuidad entre las relaciones virtuales y las físicas<sup>31</sup>.

<sup>27</sup>. En el mundo no anglosajón se sigue la denominación de origen latino para las notas musicales de la escala natural. Si sería la letra B.

<sup>28</sup>. Yus 2014.

<sup>29</sup>. Publicada en dicha red social, con 4 comentarios, siendo compartida en 20 ocasiones y obteniendo casi dos centenares de likes; y también publicada en Twitter, un día antes, con 78 retweets, 132 likes y seis comentarios. De hecho, en la imagen aparecen escritos los hashtags #10 y #Votarem, que sólo son útiles en Twitter.

<sup>30</sup>. Que sobrepasan los 3000 en Facebook y los 3800 en Twitter, a fecha 29 de septiembre de 2018.

<sup>31</sup>. Yus 2014, p. 404.

La musicología convencional ha asumido, como tarea habitual, el estudio de la correspondencia epistolar entre distintas personalidades y un compositor o intérprete musical concreto. Ha quedado demostrado que su análisis nos puede facilitar no sólo información íntima y personal, sino también social y colectiva acerca de los círculos personales, económicos, artísticos o políticos en los que se inscribe el artista elegido en un periodo histórico específico. Las redes sociales, en las que se inscriben plataformas como Facebook o Twitter, han sido denominadas, ya en nuestro siglo, como «a library of peoples»<sup>32</sup>. ¿Acaso no podríamos considerarlas, en este sentido, como una suerte de epistolario instantáneo? ¿Podríamos asumir la validez académica, como documento y objeto de estudio, de las relaciones que establece un creador, intérprete o agente musical desde su perfil social público? Mi respuesta es sí y, en este sentido, es necesario incorporar como herramienta habitual de trabajo, dentro de una musicología crítica 2.0, el uso ético — y, en todo caso, permitido por el autor en cuestión, cosa que no siempre ocurre con epistolarios de artistas ya fallecidos —, de las redes sociales de aquellos artistas objeto de nuestro análisis.

#### REVISIÓN DE UNA 'ANOMALÍA': MUJERES EN LA CRÍTICA MUSICAL

Dentro de esta breve revisión acerca de la musicología como disciplina académica y del ejercicio crítico como herramienta ontológica, nos planteamos rastrear los perfiles de aquellos periodistas y críticos musicales con mayor seguimiento en las redes sociales e internet en el ámbito internacional y, sobre todo, en el español, no sólo en lo que a música clásica se refiere, sino también en el dominio de las músicas urbanas. Entre ellos, era necesario observar el comportamiento de perfiles, de sobra conocidos, como el de Alex Ross (@alexrossmusic), Norman Lebrecht (@NLebrecht) o Diego A. Manrique (@DiegoAManrique), y plataformas como <www.rockdelux.com>, <www.papelesflamencos.com> o <www.vaivenesflamencos.com>, entre otras muchas posibilidades.

Es obvio que el lenguaje es un instrumento de creación de sentido y conocimiento, tanto como un medio de empoderamiento para construir acciones y realidades específicas. Las palabras pueden servir para coartar, así como para dilatar nuestras libertades de pensamiento y acción. Controlar y producir aquellas palabras que tienen que ver con la descripción y la apreciación crítica de un acontecimiento musical particular otorga la capacidad de generar opinión y sentido en torno a él. Justo ahora, piensen en diez de sus críticos musicales de cabecera. ¿Cuántas mujeres aparecen en esa lista?

Durante la realización de este trabajo, nos percatamos de que la denominada 'segunda brecha digital' se convierte en abismo, cuando intentamos localizar firmas de mujeres. Salvo casos excepcionales y francamente aislados como el de la británica Caitlin Moran,

<sup>32</sup>. TELI — PISANU — HAKKEN 2007.

dicha brecha — second digital divide — reafirma la fisura socioeconómica que determina no ya el acceso a las tecnologías de la comunicación y la información, sino la capacidad real para adquirir las habilidades que requieren un aprovechamiento máximo de dichas tecnologías<sup>33</sup>. Entre estas, se encuentra la red social Twitter, que ofrece

Textos caracterizados por su hipertextualidad, intertextualidad, multimodalidad, plurilingüismo y multiculturalidad, virtualidad, carácter inacabado, incremento exponencial de interlocutores y documentos, ausencia de filtros y controladores, homogeneización física y contextual, predominio de la escritura y diversificación de esta, cooperación entre interlocutores, tecnologización y autoaprendizaje<sup>34</sup>.

Teniendo en cuenta estas virtudes, y para contrastar el grado en que afecta la segunda brecha digital a la crítica musical realizada por mujeres, abrí una discusión con algunas de los críticos musicales con mayor calado en la sociedad red en castellano. Con un alcance potencial de casi 30000 seguidores, conseguimos establecer un diálogo entre Silvia Cruz Lapeña y Sara Arguijo (<deflamenco.com>), Fernando Navarro (Diario *El País*), Marina Hervás (*Cultural Resuena*), Nuria Martorell (*El Periódico de Catalunya*), Ismael G. Cabral (*El Correo de Andalucía*) y dos Asociaciones: Mujeres en la Música y Mujeres de la Industria de la Música. Ambas Asociaciones no contemplan, por ahora, ningún miembro identificado a sí mismo como crítica o periodista musical. De hecho, no aparece todavía contemplada entre las secciones profesionales que constituye su radio de acción, aunque varias de sus asociadas ejercen esta labor. Por su parte, la Asociación Mujeres en la Música incluye, fundamentalmente, a compositoras e intérpretes, aunque también nos consta que forman parte de ella periodistas musicales como Ruth Prieto, gerente de la plataforma *El Compositor Habla*<sup>35</sup>.

En dicha discusión, sostenida entre los días 18 y 20 de septiembre de 2018, pude recoger el testimonio profesional de varias autoras que denunciaban la falta de visibilidad de la crítica musical firmada por mujeres y la dificultad para acceder a los medios de comunicación de mayor peso, tales como el boletín *Scherzo* o el diario *El País*. Sin embargo, como afirma Silvia Cruz Lapeña, «no hay igualdad pero a veces también muy pocas ganas de ampliar miras. No solo cuentan los grandes diarios, ni lo que se encuentra a simple vista en internet»<sup>36</sup>. Es decir, existe cierta visibilidad aunque, quizás, se encuentra localizada en

<sup>33</sup> CASTAÑO 2008; MARTÍNEZ CAMPO 2013; AZZOLINI – SCHIZZEROTTO 2017.

<sup>34</sup> GALINDO 2014, p. 26.

<sup>35</sup> Plataforma web con entrevistas y reseñas de eventos musicales y registros discográficos, con más de 20000 seguidores en Facebook y 1500 en Twitter. Web: <www.elcompositorhabla.com>, acceso en febrero 2019.

<sup>36</sup> Conversación pública mantenida en Twitter, entre el 18 y el 20 de septiembre de 2018, <https://twitter.com/musicalHoy/status/1041996655246147585>, acceso en febrero 2019.

medios de difusión alternativos. Esta demanda de igualdad coincide en términos y objetivos con el giro decolonial, que también persigue la descentralización patriarcal del discurso musical, en este caso. Si aunamos lucha feminista, tecnología y pensamiento decolonial:

La pregunta por una cultura tecnológica decolonial se cruza aquí con la pregunta por una filosofía tecnológica feminista, rompiendo con las ideas tradicionales impuestas por el modelo centro-periferia. Lo que pensamos aquí son los cuerpos de la innovación, sus escrituras y formas de discurso, desde el ejercicio crítico del feminismo frente al logocentrismo y sus estructuras geo(bio)políticas<sup>37</sup>.

En esta misma línea, aunque desde un punto de origen alejado de aquel en el que se sitúa la compositora y musicóloga Susan Campos, es también interesante incorporar el término ‘tecnofeminismo’ — definido por Judy Wajcman, socióloga australiana y profesora en Escuela de Economía de Londres — como una opción inexcusable para contextualizar de forma más amplia la posición decolonial y, sobre todo, feminista, puesto que

The virtuality of cyberspace and the Internet is seen as ending the embodied basis for sex difference and facilitating a multiplicity of innovative subjectivities. In the wired world, traditional hierarchies are replaced by horizontal, diffuse, flexible networks that have more affinity with women's values and ways of being than with men's. Here, I suggest, we have a technological and biological determinism in a new postmodern guise, this time as cyberculture in and of itself freeing women<sup>38</sup>.

A pesar de la distancia cronológica que nos separa de su objeto de estudio, podríamos plantearnos la vigencia actual de la cuestión que lanza Susan Campos Fonseca cuando analiza el rol profesional, social, político y cultural de Matilde Muñoz (Madrid, 1895 – La Habana, 1954), posiblemente la primera mujer en ejercer la crítica musical en España, ya durante el periodo de entreguerras. Esta pregunta encierra una declaración, manifestada desde la conciencia biopolítica y la noción de cuerpo definida al comienzo de nuestro trabajo, así como desde la necesaria reivindicación de la mujer y su labor académica para conseguir, efectivamente, una nueva musicología 2.0:

[...] ¿cómo se manifiesta la capacidad enunciativa de una comunidad crítica ‘masculina’, falogocéntrica pero a su vez periférica (la española), en tanto constructora de discurso político e histórico, en la acción performativa de ‘escribir sobre música’ [...] de una supuesta ‘anomalía’: Matilde Muñoz?<sup>39</sup>

<sup>37</sup> CAMPOS FONSECA 2017.

<sup>38</sup> WAJCMAN 2006, p. 106.

<sup>39</sup> CAMPOS FONSECA 2014, p. 34.

Ante cuestiones como esta, que también tienen que ver con el necesario y progresivo empoderamiento en las tecnologías de la información y la comunicación de aquellas comunidades y grupos sociales desatendidos y no oídos hasta ahora, resulta acuciante preguntarse hasta qué punto y cómo ha cambiado la situación, si efectivamente lo ha hecho.

La accesibilidad a dichas tecnologías, es decir, la superación de la denominada segunda brecha digital, en lo que a su aplicación a la lucha feminista se refiere, facilita la conquista del lenguaje y de los medios que hoy poseemos para su transmisión. Participar de manera igualitaria y activa en dicha transmisión es, sin duda, uno de los logros tecnológicos de nuestra edad contemporánea.

Lo que pueda aportar la disciplina musicológica a esta lucha, desde una mayor o menor incorporación de las nuevas herramientas tecnológicas y de comunicación a nuestro alcance, dependerá de la capacidad que demostremos para observar la nueva realidad comunicativa en la que vivimos como una posible fortaleza, y no como una temida fragilidad. Pasión, inmediatez, naturalidad y sencillez son valores relacionados con la configuración actual del ejercicio crítico musical que no tienen por qué estar reñidos con el rigor, la profundidad y la reflexión, si consideramos estas cualidades como necesarias, también, para dicho ejercicio. Cuando Richard Morrison afirma «criticism should be carefully weighed and phrased, even when the deadline is tight, not spewed out in a stream of rash tweets»<sup>40</sup>, es necesario preguntarse si la instantaneidad y la urgencia que algunos autores muestran para compartir su opinión no es, más bien, un síntoma de la futilidad con la que afrontan su tarea musicológica. Deberíamos reparar en que redes sociales como Facebook o Twitter no han creado nuevas personalidades, sino que han facilitado que las descubramos, tal y como eran en realidad, en cuanto a 'infoxicidad' y falta de rigor. En este sentido, y desde una perspectiva casi herejética para la cultura digital en la que inevitablemente nos ubicamos, debemos ser conscientes del control y la supervisión institucional, política y económica bajo la que accedemos a nuestras redes para, desde ahí, ejercer la crítica contrasistémica que debería fundamentar nuestra labor musicológica.

#### DECLARACIÓN PROSPECTIVA

Resulta obvio afirmar que este texto ofrece muchas menos respuestas que cuestiones a resolver. La aproximación que hemos realizado aquí ha quedado lejos de aportar soluciones estáticas para la disciplina en la que ejercemos nuestra investigación cotidiana. De hecho, no era siquiera nuestro objetivo definir sendas ya transitadas. Antes al contrario, como quedó reflejado ya en el título, era nuestra intención constatar la premura con la que tendríamos

<sup>40</sup>. MORRISON 2018.

que asumir las herramientas hermenéuticas y metodológicas a nuestro alcance para ofrecer una respuesta musicológica crítica a la realidad compleja y poliédrica que nos rodea, sobre todo en lo que se refiere al impacto de las tecnologías de la información y la comunicación. En este sentido, he intentado ofrecer, definir o aclarar una serie de herramientas que considero de interés para abordar el estudio musicológico, desde una perspectiva holística e integradora de los distintos discursos hermenéuticos que han surgido en la trama altermoderna en la que nos ubicamos; estudio que me atrevo a denominar como 2.0.

La Musicología 2.0 de la que hablamos debe estar preparada para el análisis crítico de formulaciones estéticas y artísticas contemporáneas, como la denominada *New Discipline*, a la que no hemos podido acercarnos, por razones obvias de espacio. Esta 'Nueva Disciplina' merecería atención específica, ya que, desde su perspectiva, la figura del compositor se amplía — a la manera del hipertexto —, enlazando con tareas vinculadas a la acción teatral, la coreografía, la literatura, el cine, el vídeo, las artes plásticas o la instalación<sup>41</sup>.

Asimismo, la extensión 2.0 incluiría la metodología etnográfica virtual como recurso de información e investigación habitual. En este sentido, sin embargo,

Hemos de ser reflexivos pues las decisiones metodológicas que tomamos contribuyen a elaborar, no sólo nuestros objetos de estudio, sino también lo que podamos llegar a decir de ellos. Esta reflexividad se extiende también al campo de la ética, que no consiste tan sólo en seguir unas directrices deontológicas, sino en una cuestión de actitud y de comprender cuáles son los retos que presenta la interacción mediada por la tecnología<sup>42</sup>.

Más allá de los casos de estudio aquí mostrados, sería necesario establecer un protocolo metodológico — y, por tanto, ético y hermenéutico — a través del que pudiéramos analizar el perfil de aquellos agentes — creadores, intérpretes, plataformas de opinión y crítica, por ejemplo — que influyen de manera directa en nuestras vidas musicales, sea cual sea el género o estilo en torno al que nos interese trabajar.

La Musicología 2.0 se preocuparía, además, por las cualidades de la labor docente que la que mayor parte de nosotros desempeña, puesto que dicha labor implica y exige, también, un espíritu (auto)crítico, más aún en la era disruptiva en la que nos encontramos: ¿cómo enseñamos nuestra disciplina? ¿cómo transmitimos el conocimiento de la historia de la música — y qué música — a nuestros alumnos? En esta línea, sería fundamental sumarse, parcial o globalmente, a las denominadas humanidades digitales, más allá de «cementeros de prototipos [...], sitios web moribundos [...] y gadgets metodológicos»<sup>43</sup>.

Estoy seguro de que, al leer estas líneas, identificarán perspectivas en común o, incluso, posturas conceptuales y metodológicas ya conocidas y puestas en práctica por

<sup>41</sup>. WALSH 2016.

<sup>42</sup>. ARDEVOL – GÓMEZ 2012, p. 200.

<sup>43</sup>. VINCK 2018, p. 141.

algunos de nuestros colegas. Mi interés ha estribado, fundamentalmente, en reivindicar — y denominar, de manera genérica — una concepción crítica todavía reciente y poco extendida. Son múltiples las aplicaciones que dicha concepción nos ayuda a afrontar, como hemos podido observar. Y también son muy diversas y heterogéneas las posibilidades de estudio, análisis e investigación que quedan todavía por transitar.

Finalmente, el ejercicio de la crítica musical, que ha sido, al fin y al cabo, la razón de ser de este pequeño — y posiblemente anárquico — ensayo, debe asumir como algo positivo el empoderamiento comunicativo de la ciudadanía y compartir la ya inevitable — y esperada — democratización del espacio musical, más inmediato y no necesariamente menos reflexivo. Juzgar críticamente un evento musical es nuestra tarea e implica, hoy en día, aceptar su posición no hegemónica. De hecho, y retomando las palabras de José Luis Brea, nuestro ejercicio crítico debe ser sinónimo de disensión, contracultura, inquietud e incomodidad.

BIBLIOGRAFÍA

ACASO 2014

ACASO, María. *El lenguaje visual*, Barcelona, Paidós, 2014 (Paidós estética).

ARDÈVOL – GÓMEZ 2012

ARDÈVOL, Elisenda – GÓMEZ CRUZ, Edgar. 'Las tecnologías digitales en el proceso de investigación social: reflexiones teóricas y metodológicas desde la etnografía virtual', Barcelona, Barcelona Center for International Affairs, 2012, <[https://www.cidob.org/es/articulos/monografias/politicas\\_de\\_conocimiento\\_y\\_dinamicas\\_interculturales\\_acciones\\_innovaciones\\_transformaciones/las\\_tecnologias\\_digitales\\_en\\_el\\_proceso\\_de\\_investigacion\\_social\\_reflexiones\\_teoricas\\_y\\_metodologicas\\_desde\\_la\\_etnografia\\_virtual](https://www.cidob.org/es/articulos/monografias/politicas_de_conocimiento_y_dinamicas_interculturales_acciones_innovaciones_transformaciones/las_tecnologias_digitales_en_el_proceso_de_investigacion_social_reflexiones_teoricas_y_metodologicas_desde_la_etnografia_virtual)>, acceso en febrero 2019.

AZZOLINI – SCHIZZEROTTO 2017

AZZOLINI, Davide – SCHIZZEROTTO, Antonio. 'The Second Digital Divide in Europe. A Crossnational Study on Students' Digital Reading and Navigation Skills', FBK-IRVAPP Working Paper No. 2017-02, Trento, Fondazione Bruno Kessler, IRVAPP (Research Institute for the Evaluation of Public Policies), 2017.

BOURRIAUD 2009

Altemodern; *Tate Triennial*, edited by Nicolas Bourriaud, Londres, Tate Publishing, 2009.

BRAIDOTTI 2009

BRAIDOTTI, Rosi. *Transposiciones: sobre la ética nómada*, Barcelona, Gedisa, 2009 (Cla.de.ma. Filosofía)

BREA 2007

BREA, José Luis. *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona, Gedisa, 2007 (Cibercultura).

«FACEBOOKING» MUSICOLOGY: APUNTES PARA UNA (¿NUEVA?) CRÍTICA MUSICAL 2.0

BROOKER 2013

'Be Right Back'. *Black Mirror*, 2ª Temp. Ep. 1, Dir. Owen Harris, Guión de Charlie Brooker, Amsterdam, Endemol, 2013.

CAMPOS FONSECA 2014

CAMPOS FONSECA, Susan. 'Matilde Muñoz Barberi, crítica musical y zona anomalía?', en: *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, editado por Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada, Madrid, Doble J, 2014 (Música), pp. 31-53 [rpt. Logrono, Calanda Ediciones Musicales, 2017, pp. 31-52].

CAMPOS FONSECA 2017

EAD. 'Por una cultura tecnológica decolonial (Cap. 1)', en: *Inquire*, 2017, <<http://inquiremag.com/por-una-cultura-tecnologica-decolonial-1/>>, acceso en febrero 2019.

CARMONA 2011

CARMONA JIMÉNEZ, Javiera. 'Tensiones de la etnografía virtual: teoría, metodología y ética en el estudio de la comunicación mediada por computador', en: *Revista F@ro*, n. 13 (2011), <<http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/14>>, acceso en febrero 2019.

CASTAÑO 2008

*La segunda brecha digital*, editado por Cecilia Castaño, Madrid, Ediciones Cátedra; Valencia Universitat de València – Instituto de la mujer, 2008 (Feminismos).

CHUL-HAN 2017

CHUL-HAN, Byung. *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder, 2017.

CHRISTENSEN – HORN – JOHNSON 2011

CHRISTENSEN, Clayton M. – HORN, Michael B. – JOHNSON, Curtis W. *Disrupting Class: How Disruptive Innovation Will Change the Way the World Learns*, New York, McGraw-Hill, 2011.

CORDERO 2017

CORDERO, Ildefonso. *Activismo mediático, empoderamiento comunicacional y emancipación tecnológica como elementos del cambio social y cultural de la sociedad civil (1999-2014)*, Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, 2017.

CRITICISM 2011

MAUS, Fred Everett – STANLEY, Glenn – ELLIS, Katharine et al. 'Criticism', in: *Grove Music Online*, 2001, <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>, acceso en febrero 2019.

GALINDO 2014

GALINDO, Mar. 'Twitter y la Lingüística: apuntes para una comunicación 2.0', en: *Twitter en la enseñanza y aprendizaje del español*, editado por Roberto Cuadros y Javier Villatoro, Málaga, EdiEle, 2014 (Colección digitalingua. Monográficos), pp. 21-42.

GEORGALOU 2017

GEORGALOU, Mariza. *Discourse and Identity on Facebook: How We Use Language and Multimodal Texts To Present Identity Online*, Londres, Bloomsbury, 2017 (Bloomsbury Discourse Series).

- HINE 2004  
HINE, Christine. *Etmografía virtual*, Barcelona, Editorial UOC, 2004 (Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad).
- HINE 2016  
HINE, Christine. *Digital Methods for Social Science: An Interdisciplinary Guide to Research Innovation*, editado por Christine Hine, et al., Basingstoke (UK), Palgrave MacMillan, 2016.
- ÍÑIGO CLAVO 2017  
ÍÑIGO CLAVO, María. 'El sur como interlocución', en: *Re- visiones*, n. 7 (2017), <<http://www.re- visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/247/443>>, acceso en febrero 2019.
- LIPOVETSKY - SERROY 2009  
LIPOVETSKY, Gilles - SERROY, Jean. *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009 (Colección Argumentos, 395).
- MARTÍNEZ CAMPO 2013  
MARTÍNEZ CAMPO, José Luis. *La persistencia de la brecha digital de género: análisis cuantitativo de España y Europa*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- MIGNOLO 2011  
MIGNOLO, Walter. 'Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica', 2011, <<http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>>, acceso en febrero 2019.
- MIGNOLO 2012  
Id. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinkings*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2012 (Princeton Studies in Culture/Power/History).
- MORRISON 2018  
MORRISON, Richard. 'Is the Instant World of Social Media the Right Place for Music Criticism?', in: *BBC Music Magazine*, mayo de 2018, p. 25.
- MUSSER - O'REILLY 2007  
MUSSEB, John - O'REILLY, Tim - O'REILLY RADAR TEAM. *Web 2.0: Principles and Best Practices*, Sebastopol (CA), O'Reilly Media, Inc., 2007.
- PISCITELLI - ADAIME - BINDER 2010  
PISCITELLI, Alejandro - ADAIME, Iván - BINDER, Inés. *El Proyecto Facebook y la posuniversidad: sistemas operativos sociales y entornos abiertos de aprendizaje*, Barcelona, Ariel; Madrid, Fundación Telefónica, 2010 (Fundación Telefónica. Cuaderno, 23).
- PRECIADO 2011  
PRECIADO, Beatriz. *Cuerpo impropio. Guía de modelos somatopolíticos y de sus posibles usos desviados*, texto introductorio, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2011 <[http://ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=678](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=678)>, acceso en febrero 2019.
- «FACEBOOKING» MUSICOLOGY: APUNTES PARA UNA (¿NUEVA?) CRÍTICA MUSICAL 2.0
- RAMOS 2003  
RAMOS LÓPEZ, Pilar. *Feminismo y música: introducción crítica*, Madrid, Narcea Ediciones, 2003.
- STOCK 1997  
STOCK, Jonathan P. J. 'New Musicologies, Old Musicologies: Ethnomusicology and the Study of Western Music', en: *Current Musicology*, n. 62 (1997), pp. 40-68.
- SUBOTNIK 1991  
SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 1991.
- TELL - PISANO - HAKKEN 2007  
TELL, Maurizio - PISANO, Francesco - HAKKEN, David. 'The Internet as a Library-Of-People: For a Cyberethnography of Online Groups', en: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, VIII/3 (2007), art. 33.
- VINCK 2018  
VINCK, Dominique. *Humanidades digitales: la cultura frente a las nuevas tecnologías*, Barcelona, Gedisa, 2018.
- WAJCMAN 2006  
WAJCMAN, Judy. *TechnoFeminism*, Cambridge-Malden, Polity Press, 2006.
- WALSHE 2016  
WALSHE, Jennifer. 'The New Discipline', en: *Borealis*, 9-13 marzo 2016 <<http://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/>>, acceso en febrero 2019.
- YÚDICE 2002  
YÚDICE, Georges. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002 (Culturas).
- YUS 2014  
YUS, Francisco. 'El discurso de las identidades en línea: el caso de Facebook', en: *Discurso & Sociedad*, VIII/3 (2014), pp. 398-426.
- ZAFRA 2010  
ZAFRA, Remedios. *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Madrid, Fórcola, 2010 (Señales, 5).