

*y comprendió que por primera vez ante los desafíos de la acción algo en él había anhelado hundirse de nuevo en las sábanas tibias y en las axilas de su india olorosas a hierba fragante<sup>7</sup>.*

Antes de *Ursúa*, William había publicado *¿Con quien habla Virginia caminando hacia el agua?*, el último libro de poemas. El primer poema, *Weimar, 1900*, los contiene todos; un sabio que muere en los albores del siglo, solo ve en el espejo la oscuridad de la centuria que llega. Si me agrada tanto la escogencia de Nietzsche para iniciar este fresco de las luces y las sombras del siglo XX es porque Nietzsche todo lo pensó a partir de la música y eso lo distingue de Kant o de Schiller y lo identifica con Schopenhauer. La música comienza con el cuerpo y no con una filosofía. “Siempre he escrito mi obra con todo mi cuerpo y mi vida; ignoro lo que son los problemas “puramente espirituales” –*Aurora*, 1880-.

Cuando uno avanza sobre los versos de este tejido, el siglo se va dibujando, a veces con melancolía, a veces con un gesto irónico, muchas veces mostrando lo peor de la especie, pero siempre poniéndonos en presencia, no de una descripción de la realidad –para eso bastarían los periódicos- sino de una elaboración verbal-musical, llena de gestos plásticos que crean sentido. Puedo pensar que el anarquista que no nombra el poema, puede ser Gavrilo Princip; puedo pensar que el tirano que no nombra el poema, puede ser Francisco Fernando de Habsburgo; puedo pensar que la fecha del disparo –lo que carece de importancia- fue el 28 de junio de 1914; puedo pensar que la acción tuvo lugar –y tampoco tiene importancia- en Sarajevo. Lo que no puedo dejar de sentir es que el ritmo musical de cada frase tiene la respiración convulsiva de algunos ritmos stravinskianos:

*Yo no soy el que mata a distancia,  
escudado en el aire invisible.  
Yo no soy el que hace inviolable su crimen  
bajo el ropaje de una ley o una iglesia.  
Salgo de en medio de las multitudes*

.....

*No me importa morir...*

.....

*Avanzo hacia el cortejo marcial...*

*Tomo las riendas del caballo del príncipe, miro su rostro elegante y perplejo.*

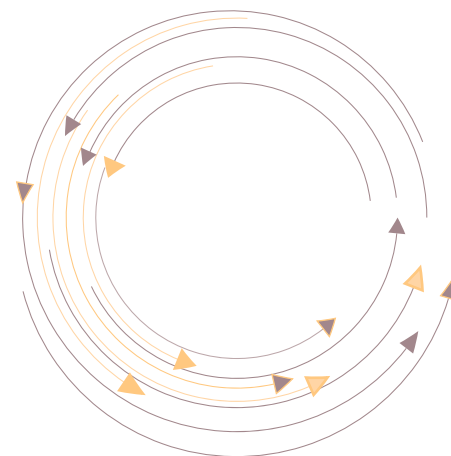
*Apunto el arma hacia su pecho...*

.....

*El caballo me salpica de espuma*

El último verso transforma ese cuadro lleno de imágenes precisas, con una desolada visión: *Este seco estampido se está escuchando hasta en los últimos confines del mundo.* Aquí seguimos, escuchando los ecos de ese seco estampido en los desiertos de Irak, en las montañas de Chechenia, en las sabanas del Sudán, en las selvas del Putumayo, en los montes de María, buscando un poco de redención en la poesía “*porque la vida es música*”.

<sup>7</sup> Idem, pág. 312.



# DIVERSIDAD, TOKENISMO\*, MÚSICAS NO CANÓNICAS, Y LA CRISIS DE LAS HUMANIDADES EN LA ACADEMIA ESTADOUNIDENSE DIVERSITY, TOKENISM, NON-CANONIC MUSICS, AND THE CRISIS OF THE HUMANITIES IN ACADEMIA IN THE UNITED STATES

Alejandro L. Madrid\*\*, Cornell University

DOI: 10.17230/ricercare.2016.7.5

Juan Fernando Velásquez\*\*\* Traductor

\* Aunque el término “tokenismo” es un anglicismo, el traductor ha decidido conservarlo en el texto considerando la connotación con que el autor lo emplea. Por tokenismo se entiende una estrategia de “inclusión simulada” que en la práctica implica hacer pequeñas concesiones a un grupo minoritario para desvirtuar las acusaciones sobre prejuicios y discriminación, de tal manera que se hacen pequeños—y usualmente insignificantes—cambios que no afectan el estatus quo.

\*\* Alejandro L. Madrid es profesor en Cornell University y editor invitado de la serie “Currents in Latin American and Iberian Music” de Oxford University Press. Su trabajo se centra en la intersección de la modernidad, la tradición, la globalización y la identidad en la música popular, la música artística, la danza y la cultura expresiva de México, la frontera entre los Estados Unidos y México, y el Caribe. Sus intereses incluyen el desempeño de los valores democráticos a través de la música, el papel de los medios de comunicación y la tecnología; Cuestiones de continuidad, cambio, cosmopolitismo y raza en la música latinoamericana de finales del siglo XIX y principios del XX; y el transnacionalismo, el género, y la cultura encarnados en la música popular contemporánea. En su amplia producción se destacan, entre otros textos, “En Búsqueda de Julián Carrillo”, libro con que ganó el premio Robert M. Stevenson de la Sociedad Americana de Musicología en 2016 y el primo Mexico Humanities Book Award en 2016; “Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance” libro que escribió junto con Robin Moore y que fue ganador del Robert M. Stevenson de la Sociedad Americana de Musicología y Béla Bartók Award de la Fundación ASCAP en 2014; y “Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930” texto ganador del Premio de Musicología Casa de las Américas en 2005.

\*\*\* Juan Fernando Velásquez Ospina es candidato a Ph.D. en Musicología con mención en Estudios en Culturales y Estudios Latinoamericanos en The University of Pittsburgh. También músico con énfasis en violín (2005) y magister en Música con énfasis en Musicología Histórica de la Universidad EAFIT (2011). En 2009, gracias a una beca de Fundación Carolina, participó en la Cátedra Robert Stevenson para la Preservación y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano, organizado en Madrid por el Real Conservatorio de Música y la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 2012 con una beca en Investigación en Patrimonio Cultural de la Secretaría de Cultura Ciudadana del Municipio de Medellín publicó el libro “Los ecos de la villa: la música en las publicaciones periódicas de Medellín (1886-1903)”. En 2013 fue seleccionado como becario Fulbright-Mincultura y en la actualidad es becario Andrew W. Mellon para el período 2017-2018. Sus textos han sido publicados por Artes La Revista: Revista de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, Boletín de Música Casa de las Américas y la Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Velásquez fue miembro de la Orquesta Sinfónica EAFIT y ha sido docente de la Fundación Universitaria Bellas Artes, la Universidad EAFIT y The University of Pittsburgh.

## Resumen

Tomando como punto de partida la pregunta ¿las músicas iberoamericanas deberían tener una mayor presencia en los cursos de historia de la música que actualmente se enseñan en los Estados Unidos?, este ensayo analiza asuntos como la diversidad y el tokenismo en la réplica de los principales modelos de producción del conocimiento. Estos asuntos se analizan en relación con el ataque contemporáneo a las humanidades en la academia estadounidense, con el fin de proponer aproximaciones alternativas a la educación y la labor académica que funcionen como modelos críticos de la perspectiva colonialista que ha informado la educación musical por generaciones y el proyecto neoliberal que poco a poco se ha impuesto sobre la academia en los últimos veinte años.

**Palabras clave:** Educación musical, historia de la música, canon musical, neoliberalismo, crisis de las humanidades.

## Abstract

Taking as a point of departure the question of whether Ibero-American music should have a more prominent presence in music history courses currently taught at U.S. institutions of higher education, this essay explores questions about diversity and tokenism in the reproduction of mainstream models of academic production. These issues are analyzed vis-à-vis the contemporary attack on the humanities in U.S. academia in order to propose alternative approaches to music education and scholarship that work as critical models to the colonialist perspective that has informed music academia for generations and to the neo-liberal project that has been slowly taking over academia in the last twenty years.

**Key words:** Musical Education, music history, musical canon, neoliberalism, humanities crisis.

Este artículo quiero hacer una reflexión acerca de la relevancia de las propuestas curriculares, con partiendo de la premisa de que estamos en un momento crítico de autoevaluación institucional en la academia estadounidense. Considero que mi contribución a esta discusión puede ser más efectiva si hago las veces de “Abogado del Diablo”. Sin embargo, también espero que al final de este ensayo mi posición no sea simplemente considerada como una polémica búsqueda de antagonismo. También debo aclarar que las sugerencias y cambios que estoy por presentar son factibles y viables en un contexto como el que ofrece un departamento de música como el de la Universidad Cornell, en donde trabajo, y podrían no serlo en programas de escuelas de música y conservatorios más orientados hacia la interpretación de la música académica de tradición occidental.

Los docentes en un programa como el que ofrece Cornell somos privilegiados, en tanto podemos dedicarnos a enseñar clases que reflejan más los intereses de una escuela de humanidades, haciendo un mayor énfasis en las artes liberales y nuestros propios intereses intelectuales, en lugar de atender a una población numerosa de estudiantes intérpretes. Debo aclarar que al decir esto no pretendo privilegiar los intereses del cuerpo docente sobre aquellos de los estudiantes, simplemente estoy reconociendo las características particulares del programa en que trabajo, al igual que las singulares necesidades de nuestros estudiantes actuales y de aquellos que quisiéramos en nuestro programa.

A pesar de ello, considero que la actual crisis que experimenta la industria de la música clásica eventualmente forzará a los programas que siguen el modelo de los conservatorios, especialmente aquellos que privilegian la música académica occidental, a redefinirse a sí mismos en formas que prueben ser más significativas para el mundo que espera a sus egresados, y por lo tanto, algunas de las observaciones que estoy por hacer serán del algún interés para los docentes y estudiantes de dichas instituciones.

Hemos sido invitados a discutir qué estrategias y oportunidades pueden llevar a una mayor inclusión de la música Iberoamericana en el currículo de nuestras escuelas; por ello, quiero comenzar dando una respuesta directa a la pregunta que de alguna manera nos reúne. ¿Necesitamos más música iberoamericana en los cursos de Historia de la Música que enseñamos en nuestras universidades? Quizá, fui invitado a participar en este debate partiendo de la premisa de que mi respuesta sería “sí, por supuesto y sin duda alguna”. Sin embargo, y como sé que muchos de los participantes de la sesión que dio origen a este artículo son Ibero americanistas, latinoamericanistas, o un punto medio entre ambos, creo que una respuesta de este tipo pronto se transformaría en una letanía ante un coro. Es por ello, que mi respuesta ante tal pregunta fue (y sigue siendo) “no, no necesitamos más música iberoamericana en los programas de Historia de la Música”.

¿Por qué razón desearíamos más música iberoamericana como parte de la colección de prácticas musicales canónicas que constituyen la más pura definición de la musicología como disciplina desde sus inicios? Desde el punto de vista de quienes buscan reformar la disciplina, se afirmará que la sola presencia de “músicas marginales” en la revisión del canon es algo bastante positivo<sup>1</sup>. Sin embargo, el canon tiene una razón de ser política que le permite existir tal cual es, y clamar por su expansión sólo puede implicar dos cosas: la trivialización de la fantasía canónica por medio del menosprecio de la razón por la cual existe, o la re-evaluación de músicas marginales, empleadas para expandirlo con el fin de

<sup>1</sup> Algunos podrán controvertir la existencia de un “canon musical” indicando que el repertorio que se enseña en las clases de Historia de la Música constantemente está cambiando. Dicho argumento, presupone que el canon es una mera lista de trabajos o un repertorio musical dado. Sin embargo, como los señaló Jesús Ramos Kittrell en su presentación durante este panel, el canon es una epistemología; es decir, es una manera de entender el mundo que privilegia cierto criterio estético, organiza una narrativa acerca de la historia y desarrollo de la música alrededor de dicho criterio y construye a partir de él interpretaciones del mundo que nos rodea. En pocas palabras, al hablar de canon se hace referencia más a una ideología que a un repertorio específico.

reproducir los valores e ideologías que controlan la formación y reformulación de la fantasía canónica. De todas formas, expandir el canon para incluir música iberoamericana, china o indonesia podría ser un desafío la razón de ser del canon.

La fantasía canónica (que se expresa en la forma que toman los contenidos en los cursos de historia de la música y apreciación musical) funciona como un tipo de propaganda, y los programas de música operan como agentes que tienen la misión de adoctrinar las futuras audiencias que irán a las salas de concierto. En tiempos en que la crisis económica y social se ha traducido en un ataque sistemático a las universidades como instituciones en general, y a los programas de humanidades en particular, erguirse para hacer propaganda no parece una gran idea. En cambio, considero que el quehacer académico (incluyendo la musicología) puede contribuir con una intervención más crítica que nos ayude a entender mejor y a dar sentido al mundo en que vivimos, a los caminos que hemos seguido para llegar hasta donde estamos, y para relacionarnos con el otro en la manera en que lo hacemos.

Si bien los académicos en las humanidades luchan por hacer sus disciplinas más relevantes en el mundo contemporáneo, pareciera que las escuelas y departamentos de música se estuvieran quedando atrás, aferrados a un modelo académico que no parece hacer una contribución intelectual relevante, incluso para quienes llevan a cabo diálogos intelectuales en el campo de las humanidades. Esa es la razón por la que no estoy de acuerdo con la visión reformadora de “expandir el canon” para incluir música iberoamericana (o cualquier otro tipo de tradición musical “marginal”). Siguiendo la clase de razonamiento sociopolítico que informa la actual praxis musical en la academia norteamericana, decir algo como “está bien, la música iberoamericana merece ser parte del canon”, solo podría servir para reforzar la problemática configuración e ideología que hoy reconocemos como el canon.

Bajo estas condiciones, la inclusión de la música iberoamericana en el canon o en el currículo

musical parece ser más bien un asunto de diversidad entendida como tokenismo, que aspira abrir espacios porque es lo “políticamente correcto”. En otras palabras, es más bien un asunto de cuotas que una respuesta real a la desafiante naturaleza que la experiencia de la diversidad puede ofrecer a las estructuras epistemológicas, que la academia musical ha dado por sentado durante varias décadas. Este tipo de diversidad hace muy poco por desafiar la crítica situación en que actualmente se encuentran la academia musical y las humanidades, pues permite que se perpetúe la delirante idea de que “todo está bien” y que tan sólo precisamos “agregar nuevos sabores al plato que preparamos”. Es por ello, que no puedo continuar este ensayo sin detenerme a reflexionar sobre el actual panorama de la política estadounidense, particularmente en casos como los del senador Marcos Rubio y el fiscal general Alberto González, que permiten descubrir que cuando la diversidad de nada sirve cuando se emplea para perpetuar privilegios, el poder de unos pocos, la inequidad y el estatus quo.

Es tiempo de que ser más cautos ante el carácter una labor académica que parece más preocupada por validar los criterios estéticos del canon musical, e ideológico, que en cuestionar de una manera crítica cómo ellos fueron creados y lo que significan para aquellos que luchan por perpetuarlos. Entonces, en lugar de luchar para que la música iberoamericana sea aceptada en el canon para ayudar que se mantenga en su sitio, propongo que tomemos una posición crítica hacia al canon mismo—nótese que no estoy llamando a una “erradicación del canon”, por el contrario, estoy invitando a que se establezca una aproximación al él que realmente evalúe por qué el canon existe y qué tipo de discursos han sido y continúan siendo reproducidos por esta celebración de la virtud estética, individuos excepcionales, obras maestras imperecederas, e incluso, ocasionalmente, “buen” gusto.<sup>2</sup>

2 No ignoro el hecho de que la musicología realizó un importante giro reflexivo con la introducción de perspectivas críticas en los setenta y el arribo de la autodenominada “Nueva Musicología” en los ochenta. A pesar de ello, que al leer los programas de las

Así, en lugar de enfocarnos en la invención cronológica que llamamos historia, propongo que abordemos el estudio de la música desde una perspectiva transhistórica que nos permita establecer una serie de conexiones, que estén basadas en asuntos comunes entre una variedad de momentos en el espacio-tiempo, estableciendo un contraste con la fijación en el tipo de teleología que privilegian los actuales arquetipos. Dependiendo de cómo los docentes se aproximen a él, este modelo puede o no puede proveer un espacio para la discusión y el diálogo sobre una amplia variedad de músicas (incluyendo las iberoamericanas), lo que considero, será mucho más productivo a la hora de transformar los marcos conceptuales de nuestros estudiantes.

Lo que aquí propongo no es simplemente transformar la secuencia de la historia de la música en un proyecto crítico que indague por las luchas de poder tras esta formación, también sugiero que estas clases sean electivas en lugar de obligatorias. Quiero agregar que, como respuesta a muchos de los cuestionamientos que aquí expreso, mi departamento recientemente realizó un proceso de autoevaluación que condujo a cambios significativos en el currículo. De hecho, dos de estos cambios están directamente relacionados con mis argumentos. En su forma anterior, el plan de historia de la música consistía de dos cursos obligatorios para los estudiantes del programa música, en la versión revisada del nuevo currículo tan sólo se requiere que los estudiantes tomen uno de ellos más una clase de los últimos semestres de Historia y Cultura (que eventualmente puede incluir específicamente clases sobre música latinoamericana o sobre cultura

conferencias de la Sociedad Americana de Musicología (AMS) o la Sociedad para la Música Americana (SAM) o sus “listas de debate” durante los últimos 15 años, pueda observarse que, con unas cuantas excepciones, en lugar de transformarse en un campo relevante en la búsqueda intelectual de las humanidades y las ciencias sociales, la musicología ha cooptado el lenguaje la teoría crítica y los estudios culturales para continuar privilegiando las investigaciones sobre individuos que se suponen excepcionales, asuntos de valor estético y de conocimiento presuntamente objetivo de las autodenominadas “obras maestras”.

latinoamericana, dependiendo del conocimiento y disponibilidad de los miembros del cuerpo docente de la facultad). Ciertamente este cambio implica un gran compromiso, pero es uno que, creo, nos lleva en la dirección correcta.

Además, se ha creado secuencia, que ahora es un prerrequisito para todos los estudiantes de música, enfocada en habilidades prácticas y la escucha crítica, que se ha denominado “Elementos de la Música, Materiales y Técnicas”. Esto ha promovido una renovación de la tradicional secuencia de los cursos de teoría musical, que en su forma anterior eran lo que Robin James describiría como “una práctica teórica que naturaliza las intuiciones del sentido común de los miembros más privilegiados de una sociedad como ‘conocimiento’ objetivo”<sup>3</sup>. Dicha práctica, probablemente nunca permitiría la presencia crítica de la música iberoamericana o la discusión crítica de asuntos relacionados con ella.

En contraste, “Elementos de la Música”, en su forma actual, y tal como fue recientemente enseñada por mi colega Andrew Hicks, se centra en la escucha y aspira proveer a los estudiantes “(1) Las habilidades auditivas necesarias para escuchar atenta y críticamente el sonido musicalmente organizado (ampliamente construido); (2) un vocabulario técnico básico para escribir, describir, y analizar aquellos sonidos; y (3) un marco conceptual para pensar y cuestionar los diversos factores (culturales, tecnológicos, comerciales y políticos) que dan forma a los sonidos mismos y a nuestras experiencias de ellos.”<sup>4</sup> Esta clase está organizada alrededor de cinco ejes temáticos que definen la música (tono, timbre, armonía ritmo y forma), por lo que en un comienzo

3 Robin James, “What We Can Learn About Philosophy’s Diversity Problems by Comparing Ourselves to Music Theory,” in *It’s Her Factory: Philosophy, Pop Music, Sound Studies, Feminism* <<http://www.its-her-factory.com/2014/10/what-we-can-learn-about-philosophys-diversity-problems-by-comparing-ourselves-to-music-theory/>> (consultado el 2 de enero de 2016).

4 Tomado del programa para “Música 1101: Elementos de la Música”, tal y como fue enseñado Andrew Hicks en Cornell University durante el otoño de 2015.

pareciera seguir los lineamientos de un curso de Teoría de la Música.

Sin embargo, el principal objetivo de esta clase es deconstruir la idea de cómo se escuchan activamente aquellos elementos, conduciendo la experiencia de los estudiantes hacia un punto de partida crítico, en lugar de imponer una idea preexistente de lo que ellos deberían ser o significar. El profesor Hicks lo hace explorando zonas liminales, geografías marginadas y luchas políticas históricas de las interpretaciones tradicionales en que se problematizan la música, armonía, tono, timbre, ritmo y forma. Dicha aproximación crítica, permite un estudio transhistórico y transcultural de aspectos teóricos de la música (que son enseñados por miembros de la facultad que son invitados de acuerdo a su conocimiento acerca de los mismos,) y por lo tanto, permite al estudiante aproximarse a una discusión crítica de una canción como “Xochipizahuatl” junto con la Sonata Para Flauta Op. 2 de Pietro Locatelli, las desde perspectivas de códigos de comportamiento, luchas políticas y usos que dan a la música un significado histórico y transhistórico, en lugar de una evaluación que simplemente apela a un criterio estético universal o a un “conocimiento objetivo” de la música<sup>5</sup>.

Considero que este modelo ofrece nuevas, y más relevantes, formas de establecer diálogos intelectuales entre una amplia variedad de tradiciones musicales que el anticuado modelo basado en cuerpos de conocimiento que los estudiantes simplemente absorben. Además, en dicho modelo, el estudio de las músicas latinoamericanas o iberoamericanas no se ve reducido a una inclusión en aras del tokenismo, más bien, responde a un proyecto que cuestiona los privilegios detrás de la fantasía canónica que continúa dominando la academia musical en los Estados Unidos. A este respecto, debo aclarar que

5 Un artículo que describe el interés y emoción que estos cambios han generado entre la comunidad de la Universidad Cornell puede encontrarse en este link: <http://as.cornell.edu/news/playing-new-tune-revamped-music-curriculum-reaches-students-diverse-musical-backgrounds> (Consultado en Enero 31 de 2017).

estos cambios curriculares no están sucediendo únicamente en Cornell, pues miembros de los cuerpos facultativos de los principales programas de musicología han discutido la implementación de modelos similares, o incluso, más radicales<sup>6</sup>.

Los reclamos de los estudiantes Afroamericanos que, como ramificaciones del movimiento “Black Lives Matter,” sacudieron las universidades estadounidenses durante el otoño de 2015, generalmente han sido interpretados por los medios como demandas de una mayor inclusión en un marco de diversidad, que se ha transformado en un asunto fundamental en el país. Sin embargo, y como Karen Attiah lo ha sugerido, las demandas de estos estudiantes están más dirigidas hacia “desmantelar de supremacía blanca, sobre descolonización”<sup>7</sup> que sobre simple tokenismo. Pienso que debiéramos prestar una mayor atención a estas demandas y preguntarnos cómo debería ser una “verdadera inclusión”, especialmente, cuando discutimos acerca de las estrategias y oportunidades de una mayor participación de la música iberoamericana en los currículos en este momento de coyuntura en la academia estadounidense.

Vivimos en un momento histórico de la universidad como institución, pareciera reflejar los valores del capitalismo salvaje que han caracterizado nuestra sociedad durante los últimos 30 años. El sistema gerencial con que las prácticas políticas neoliberales lentamente han presionado el sistema universitario global ha hecho su camino a través de la academia estadounidense. Dicho modelo, cuestiona

6 Discusiones similares se han llevado a cabo en las universidades Harvard, Brown y Berkeley en California. Igualmente, motivaron el panel “The End of the Undergraduate Music History Sequence?,” que incluyó textos de Colin Roust, Douglass Seaton, J. Peter Burkholder, Melanie Lowe, and Don Gibson; para mayor información puede consultarse *Journal of Music History Pedagogy*, vol. 5, No. 2 (2015), 49-76.

7 Karen Attiah, “Woodrow Wilson and Cecil Rhodes Must Fall,” *The Washington Post* (Noviembre 25 de 2015). Disponible en: <https://www.washingtonpost.com/blogs/postpartisan/wp/2015/11/25/woodrow-wilson-and-cecil-rhodes-must-fall/> (Consultado el 2 de Enero de 2016).

el valor de las humanidades desde una perspectiva puramente utilitaria. Esto no es algo nuevo, ya hace casi una década Stanley Fish afirmaba, de una manera bastante provocativa, que las humanidades “carecían de valor alguno”<sup>8</sup>. Siempre he interpretado esta afirmación como una negativa a considerar el modelo gerencial como un válido medio para evaluar las humanidades.

Mi opinión es que debiéramos evitar caer en la trampa del utilitarismo como única medida para validar las humanidades, pero también considero que, tristemente, la implementación de dicho modelo en el sistema universitario va, de hecho, a forzar a un cambio en las prioridades de los programas académicos a lo largo de los Estados Unidos. Los equipos de administración gerencial que están tomando el control del sistema universitario pronto descubrirán que los programas de música forman a sus estudiantes en una tradición que cada día parece más irrelevante en un mundo neoliberal, y el cambio impuesto desde arriba será inevitable.

No propongo en este texto una postura reaccionaria hacia estos arquetipos. En cambio, sugiero que, en lugar de llamar a nuestra retirada hacia nuestras antiguas formas de entender el conocimiento, pensemos en la crisis como un momento idóneo para el contraataque. Las crisis son oportunidades en las que podemos reinventarnos valientemente en lugar de esperar a que alguien más nos archive en una caja. Esta es mi invitación a los estudios de la música en general, tomar el momento actual como un motivo

8 Stanley Fish, “Will the Humanities Save Us?” *The New York Times* (6 January 2008) <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/01/06/will-the-humanities-save-us/>> (Consultado el 2 de Enero de 2016).

para preguntarnos qué hacemos y cómo lo hacemos, para cuestionar nuestros valores fundamentales e interrogarnos sobre cómo los estudios musicales pueden ser más relevantes hoy en la lucha que enfrenta a las humanidades contra el sistema neoliberal de dirección gerencial.

Para lograrlo, los estudios musicales deben asumir una posición crítica y cuestionar por qué y cómo privilegiamos los asuntos a los que damos preferencia. Las humanidades deberían actuar como el sistema crítico de nuestras sociedades, ellas nos permiten juzgar que está yendo mal y cómo la gente en nuestras sociedades es afectada por la política y la economía. Las humanidades versan acerca de la adquisición de un sentido de lo que es más posible, deseable, y correcto, y por ello no pueden estar sujetas a las reglas de la oferta y la demanda que pueden socavar la contribución social que de ellas se espera, mientras se altera el precario balance entre la voracidad y la nobleza humanas que permite que nuestra civilización sobreviva. No todo puede estar a la venta, y la actual crisis no puede definir que entendamos las humanidades, al menos parcialmente, desde la perspectiva de control para la gestión gerencial que abunda a nuestro alrededor. Si entendemos los estudios musicales como una parte de esta lucha, resultará más claro por qué es que considero que una expansión del canon para incluir las músicas iberoamericanas es un asunto fútil. En lugar de esto, preferiría que las músicas iberoamericanas se emplearan considerando su relación controversial y polémica con la música occidental—una imaginaria o real, dependiendo de cómo miremos hacia ella—para cuestionar aquellos valores que evitan que nuestra labor académica sea realmente relevante en los conflictos culturales que nos rodean.

