

POSIBLES CONTINUIDADES DE LA CONDICIÓN ROMÁNTICA

Gerardo Guzmán

cucoguzman@hotmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Recibido: 28/04/2015 | Aceptado: 11/08/2015

Resumen

El presente texto sitúa algunas continuidades de la condición romántica del arte del siglo XIX, especialmente, el musical, a partir de las nociones de subjetividad y de identidad vigentes en dicha centuria. La relación Sujeto-Estado, de implicancia nodal en la modernidad, permite establecer examinaciones y continuidades tanto en aquellas nociones como en las ideas actuales de arte, de artista, de obra, de materiales, de narratividad, de intérprete, de enseñanza y de público. El mundo neocapitalista, globalizado y posthistórico aporta novedades en la interacción, en la interpretación, en la circulación y en la significación de los bienes estéticos. Éstos generan interesantes tramas y tensiones con las excedencias de aquel mundo romántico.

Palabras clave

Romanticismo, subjetividad, sentimiento, continuidad, innovación

Abstract

This text establishes some continuities of the romantic condition of the 19th-century art, especially music, from the concepts of subjectivity and identity existing in that century. The relation Subject-Estate allows the examination and continuity of those concepts as well as the current ideas of art, artist, artwork, materials, narration, interpreter, teaching and audience. The neo-capitalist world, globalized and post historical provides with novelties in the interaction, interpretation, circulation and meaning of aesthetics goods. These generate interesting links and tensions with the romantic world.

Key words

Romanticism, subjectivity, feeling, continuity, innovation

El romanticismo del siglo XIX suele considerarse como el espacio tiempo en el que se condensan con eficacia y contundencia las introyecciones afectivas del sentimiento y la subjetividad del individuo occidental y moderno. La detentación de un estado racional/emocional –propio y casi paradigmático de la clase productiva e interpretativa centralmente burguesa de aquella centuria– espeja actualmente un corpus de posibles persistencias cognoscitivas y fácticas. Su origen se remonta al implantamiento estatal y burgués de cuño liberal, generado a partir de la Revolución Francesa y de la Segunda Revolución Industrial. Por éste, se promueven diversos procesos cimentados en juicios y en actitudes, a su vez, alineados y articulados en interesantes mismidades contemporáneas.

Se listan, entonces, dos posibles continuidades en procesos y en condiciones actuales, más allá del avance de omni-estados alcanzados por la lógica de los mercados globales (la actual zona Europa, por ejemplo): las lógicas de base de las políticas estatales, sociales y culturales (sujeto, derecho, trabajo, salud, educación, progreso, tecnología); y ciertos modelos epistemológicos y conductuales verificados en las concepciones artísticas, cristalizadas modélicamente en el siglo XIX (artista, obra, enseñanza, expresión, sentimiento, talento, examen, público, tópicos románticas).

El Psicoanálisis, por ejemplo (en tanto paradigma explicativo sobre el estudio supra histórico de la organización y del comportamiento psíquico), admite una gestación y un desarrollo que no es casual que se haya producido en el siglo del romanticismo. Como tal, resulta teñido por marcas burguesas y positivistas. Sin embargo, este modelo, atento y acicateado por las c(s)imas alienantes y complejas del psiquismo decimonónico, se hace cargo de la crisis manifiesta entre el hombre, la sociedad, la naturaleza y la libido.

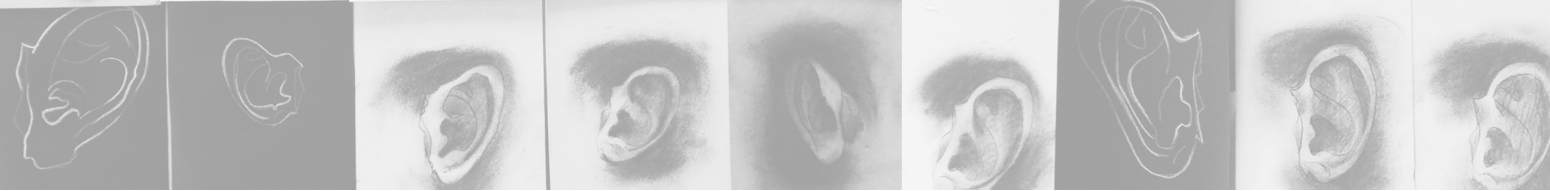
El paradigma moderno postula las ideas de evolución, de desarrollo y de progreso y acentúa una carga real y simbólica sobre la razón intelectual, en déficit de contenidos inconcientes y emocionales. Definitivamente, desde Freud, tal paradigma detona en numerosos frentes y bajo síntomas y experiencias críticas, y a menudo traumáticas. Éstas son arrojadas y reinstaladas, explicativamente, en un nuevo marco epistemológico.

El vigor y la validez del corpus psicoanalítico en la actualidad (más allá de reparos a su inserción y episteme totalizante, en un paradigma social que puede ser o vislumbrarse como marcadamente *otro*), refiere al hecho de que el estado fenoménico-psíquico del individuo romántico puede presentar, con un alto grado de probabilidad, las mismas condiciones aprehensivas y comprensivas de las circunstancias de vida que aun hoy se verifican en los propios seres pensantes, al menos, en aquellos alcanzados por las urbanidades más o menos hibridadas de nuestra habitabilidad contemporánea.

Los estudios sobre la música académica

En el campo más situado de la música y en los últimos tiempos, los tratadistas, los críticos o los músicos académicos abordan diversos contenidos de aquélla con una reinstalada atención y ponen énfasis en los niveles cercanos a una *estética del contenido*. A esto contribuye el aporte realizado por disciplinas y por líneas, como la Psicología, la Etnomusicología, la Hermenéutica o la Sociología, o los autores del Nuevo Criticismo. Dentro del campo bibliográfico específico, reingresan los estudios sobre tópicos que responden a criterios y/o a condiciones cuestionados en la aséptica concepción estructuralista de los años sesenta o setenta. Los conceptos de individualismo, sublimidad, vida privada, género, angustia, ritualidad, sentimiento, fantasía, genialidad, innovación, experimentación, originalidad, ensoñación, crisis, bohemia y rebeldía establecen un *ranking* habitual para el abordaje de los estilos musicales desde la modernidad, incluso, en artistas urbano populares contemporáneos y no únicamente para los relativos al arte romántico.

La investigación contemporánea sobre las artes musicales propone, a menudo, una especie de vuelta a la palabra por sobre la misma música, es decir, la atención y el uso de una lingüística ficcional o novelística de los eventos. ¿Qué pretende significarse con esto? ¿Una sospecha o abolición de los parámetros técnicos como ejes esenciales de los niveles productivos y explicativos? ¿Una refundación de la teoría? ¿La desaparición de la experticia y el



avance de una doxa generalizada en músicos y en historiadores? ¿El contagio de la música académica, de registros y de condicionantes de otros andariveles creativos o performáticos?

La historia—pactada hoy como un relato diversificado y fragmentado—, la imperativa vivencia de un mundo globalizado, la emergencia de los estudios relacionales, la duda por una identidad humana —fuerte, indómita y granítica—, ha generado en algunos casos, una conflictiva interpenetración y visibilidad de los niveles de lo público, lo privado y lo íntimo. Específicamente, ciertas continuidades de lo romántico, actuantes en nuestro cotidiano, como el valor sagrado de obras y de autores, y el respeto por tradiciones pedagógicas e interpretativas, vuelven a conectar a los individuos de hoy con un mundo que se presuponía casi mágico, a través de diversas estrategias personalistas y directas. Dicha sacralidad atribuida (no sólo) a los artistas románticos del siglo XIX, puede seguir vigente; en ciertos casos, destina a los artistas, las obras y la interpretación al umbral del rito reiterado e inmóvil a fin de cumplimentar más una liturgia que un juego. En esta línea, la Hermenéutica parece haber avanzado por sobre una semiología aséptica, dominante de las décadas pasadas.

El mundo actual, incierto en el borde de una era que parece declinar, tal vez reedita aquellos momentos históricos en los que el arte y los discursos en torno a él se vuelven naturalistas, emocionales, subjetivos y hasta decadentes, tal es el caso de los autores del Nuevo Criticismo o del polémico Slavoj Žižek.

Junto con las habituales ideas de glosa, de traducción y de deconstrucción, los procesos ligados a la revolución y/o a la evolución pugnan hoy por dialogar y por establecer acuerdos, como ocurría en el siglo XIX. Algunos circuitos productivos reestructurados sobre la base de una irradiada tendencia a lo figurativo, así como las emergencias de los sistemas políticos hegemónicos (que no sólo se resisten al cambio de los tiempos y de los derechos sociales, raciales e identitarios, sino que se aproximan a formas hipertrofiadas y aberrantes de su intrínseca estructura y de su funcionamiento), se muestran como posibles telones de fondo para esta manera actual de construir conocimiento.

Como sea, aquel estilo reinaugurado e indicado más arriba implica no sólo refundar una teoría de la cultura y del arte, sino dotar a ésta de la palabra y del concepto resignificado.

Esta mirada no obvia la adjetivación por sobre el sustantivo, no descrece del hálito inspirativo, no renuncia a la autobiografía, al drama, al contexto o al símbolo. Autor, intérprete y oyente se reensamblan en dichas redes idiomáticas secretas, a la manera de mutuos y de íntimos traductores. Técnica y semántica buscan, arduamente, constituirse como lecturas no opuestas, sino complementarias.

La música, al menos desde su estudio sistemático y académico, aunque también poético, se perfila nuevamente como una materia sonora depositaria y vehiculizadora de ideas expresivas, gestuales y sentimentales. En rigor de verdad, esta situación puede revestirse de ciertos equívocos y falacias a la hora de indagar y de establecer pautas creacionales e interpretativas —como ocurrió en el siglo XIX— respecto de los lenguajes y de los estilos anteriores. El discurso sobre la música romántica (y no sólo) que se presume en nuestro presente, se instala como tránsito narrante, macro o micro histórico, genérico o situado, público o privado, pero siempre formulado en el ámbito de una intersubjetividad. Por ello, requiere de no ser sonorizado únicamente con la misma música, sino relatado y convalidado con el andamiaje lingüístico, prelingüístico, corporal y relacional (Nattiez, 1987), (Tarasti, 1996), (Fridman, 2011), (Johnson, 2007), (Martínez, 2010), (Bourriaud, 2008). Esta condición del aparato y del dispositivo verbal, oral u escrito, define una de las marcas de nuestra contemporaneidad: aquella que indica al lenguaje, pese a sus equívocos y fracturas, como un elemento válido para contrastar y para equipararse con el también (siempre) connotado andarivel de lo estético.

Lejos está hoy la atribución de transparencia entre mundo, lengua y habla. En todo caso, los discursos artísticos juegan con el lenguaje una equivalencia epistemológica, a través de los intercambios de ambigüedades y de conflictos. Los mismos no se rechazan o no interfieren, sino que se aceptan como formas posibles de referenciar, en este caso, al arte en un contexto de actuaciones sociales plagada de desplazamientos diversos, de validaciones, incluso, de quiebres de pactos sociales genuinos como supone Jean Baudrillard (2007). Este crecimiento de la masa crítica atenta contra un romanticismo reinstalado. Sin embargo, no implica la atribución de romántico a cualquier manifestación, al menos de la tradición europea.

Los equívocos decimonónicos son soslayados, en parte, por los estudios de la música de los siglos XVI, XVII o XVIII, los cuales han establecido con mayor certeza o rigor, un estilo interpretativo propio. Si bien el concepto de expresión, de sentimiento o de pasión se encuentra validado en estas músicas (y aun sean estas alcanzadas por tópicos atribuidos como romanticismo, tales como el amor o la naturaleza), su pragmática se revela particular y válida para cada tiempo y estilo. Estas modalidades expresivas operan desde los estándares de la producción, la escritura musical, hasta la interpretación.

Los materiales musicales

Las vanguardias más radicales del siglo XX destituyeron, en buena parte, las nociones de representación, de regularidad métrica, de simetría y de tonalidad. En mundos periféricos territoriales y/o simbólicos a la hegemonía europea –y en algunas artes populares– estas nociones, lejos de transparentarse en una lógica equivalente, mantuvieron ciertas regulaciones sistémicas. Evitando dar cuenta con especificidad y con totalidad de las verificaciones posibles (acerca de elementos técnicos románticos activos en obras del presente o del pasado cercano), puede decirse que en muchas manifestaciones rurales o urbanas, por ejemplo de América, buena parte de la forma, de la armonía o de la métrica tradicional se alistaron como rasgos constructivos de primer orden, derivados de aquel período.

La armonía tonal (en especial, la del romanticismo temprano o medio), ciertamente se encuentra vigente en el tango de los años treinta y cuarenta, en las especies folklóricas argentinas y en otras músicas urbano-populares, como la marcha brasileña o el vals peruano, las músicas mexicanas del centro del país, el bolero y otras especies caribeñas, algunos estilos del rock country, el jazz rock o ciertas músicas denominadas genéricamente «melódicas».¹

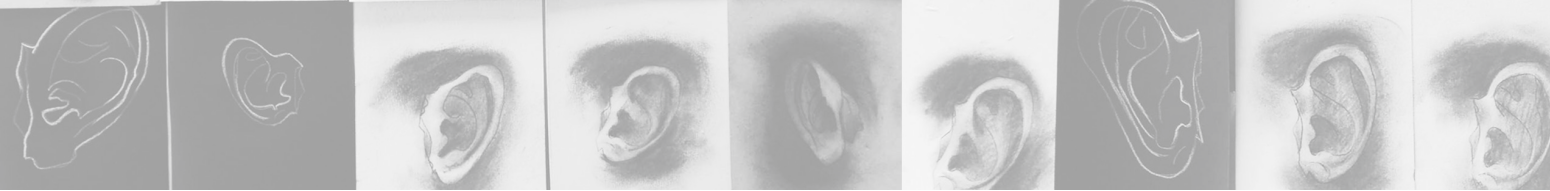
¹ Esta relación supone, no sólo, una regulación sistémica general, sino que proviene de la impregnación estética de tópicos literarios y musicales, atentos a establecer una correspondencia estilística entre el romanticismo y las líneas de producción específicas desarrolladas en América. Igualmente, esto ni implica la imitación estricta, sino la traslación a idiolectos específicos.

En especial, los conceptos de desplazamiento tonal hacia la dominante, las dominantes auxiliares, los descensos verificados en la región de la subdominante, los acordes de 7ma. disminuida, las cadencias o las progresiones y/o las secuencias, forman parte de estos repertorios. Las líneas melódicas también cursan un estilo fraseológico equivalente, principalmente, en algunas músicas urbanas o folklóricas. En estas melodías, la regularidad, la secuencia o la organicidad se advierten como rasgos recurrentes, así como los tipos de saltos melódicos, disonancias o diseños melódicos. Asimismo, las formas estróficas afines a las canciones europeas se verifican en estas mismas especies y géneros. A su vez, todas ellas se contagian de isocronías métricas en las ideas de compás, de fraseo y de articulación, pese a mostrar peculiaridades, como los conceptos de aditividad, de hemíolas o de compases equivalentes, determinantes, en muchos casos, de un género o de una especie popular.

Un rasgo, un material, resultan insuficientes para atestiguar una continuidad absoluta. Las sintaxis, las semánticas y las pragmáticas involucradas completan la ontología de una determinada obra o estilo. Por ello, el posible romanticismo (que también en ciertos casos puede constituir una adherencia a marcas del Barroco tardío) de las manifestaciones consignadas tal vez colapsa cuando se analizan sus datos particulares dentro de una totalidad de eventos, de circuitos y de alcances comunicativos. De hecho, y aun con otra significatividad, persiste algo que estructuralmente puede dar cuenta de un aspecto totalizante de lo romántico: el sentido del arte como nítida y superlativa expresión de sentimientos, la vigencia sustantiva de una expresión emocional por sobre un sustrato material.

Interpretación, tópicos y críticas

En los concursos académicos actuales de canto o de instrumentos prevalece la idea sacerdotal y romántica de los intérpretes por sobre la de *compositores divinos*, a los que deben devoción, lealtad y un servicio casi religioso y confesional. En estos casos, la subjetividad del intérprete es cooptada por las intenciones productivas de un



autor omnisciente y carcelario. El examen igualmente, suele reducirse a una exposición, no tanto de desempeños subjetivos como de una mimesis poética por la cual el ejecutante o el cantante se desprende de posibles intenciones propias, en favor de constituirse en una materia psicomotriz afectiva, prendada y raptada por la voluntad de un autor supuestamente inmóvil o un canon eterno e inmutable.²

Sin embargo, en otras circunstancias coyunturales o bien en proyectos sistémicos, se promueven modos comunicativos más abiertos, innovadores, cercanos, democráticos y dialoguistas entre los protagonistas del contrato comunicativo, nuevas indagaciones textuales y, asimismo, interesantes pactos interpersonales y colectivos entre compositores, traductores y destinatarios. Además, resulta interesante mencionar cómo en otros circuitos de la crítica y del gusto, particularmente en la cotidianeidad del término (y posiblemente como una herencia del *modo* francés o incluso español, de tanto predicamento en nuestras tierras), la concepción del vocablo romántico respecto al arte, a la moda y a la vida vincula su estatuto con el amor y con el romance; amor lánguido, angustioso o apasionado. Dentro de este universo, la tendencia latina ha sido una de las corrientes sociales y estéticas que más ha desarrollado una tipicidad potente, encarnada en folletines, en telenovelas, en estilos disímiles de diseñadores de ropa, en filmes y en músicas que, habitualmente, impactan sobre el llamado «gran público».

En estas manifestaciones –en las que se combinan además del amor, temáticas tales como una naturaleza pródiga, el calor, el Caribe, las noches de luna, las playas o una tendencia por momentos genéricamente kitsch– debería pensarse (más allá de posibles defecciones que podrían explicarse y “corregirse” en términos académicos) si las músicas de Luis Miguel, de Ricky

Martin, de Gal Costa, de Martirio, de Sandro o de Roberto Carlos, entre otros u otras, no se posicionan hoy como las verdaderas, las difundidas y las aceptadas *músicas románticas*, equidistantes de las propias de Beethoven, de Berlioz, de Chopin o de Schumann o, en todo caso, conformantes de un corpus distinto y autónomo.

Después de todo, también puede pensarse en que el romanticismo del siglo XIX encontró variados anclajes y equivalencias, a veces forzadas y posiblemente desnaturalizadas, en rastros del pasado medieval, en la caballería, en la naturaleza o en el universo exótico de Oriente. De la misma forma, las escuelas americanas nacionalistas pudieron hacer uso y abuso tanto de temáticas como de registros y de imágenes de dichos contenidos.

En otro orden, y en tanto importantes niveles mediáticos, de extravagancia, de bohemia, de inconformismo o como quiebres en la conducta social convencional, algunos músicos del jazz o del rock, incluso del tango, pueden ser considerados herederos y representantes de aquel supuesto narcisismo e irrenunciable individualismo de los músicos académicos decimonónicos. En estos artistas suele pervivir, por su propia actividad o bien por una atribución pública, la conducta y la emergencia de *lo romántico* como actitud inspirativa, extática, egotista, extremadamente comunicativa; por el contrario, retraída y sospechosa de la exposición pública o, en otros casos, desbordante y cercana a los extremos, ubicadas en el territorio de urbanidades más o menos complejas.

Conflictos infantiles, traumas, incompreensión, adicciones, estados psicológicos de inquietud, desórdenes emocionales, vidas agitadas, aventuras y desmanes amorosos y existencias a menudo tronchadas, perfilan un errático devenir vital, más propio de los artistas del siglo XIX que, por ejemplo, cualquier compositor atildado, prolijo, académico o preocupado por sus logros y por sus méritos profesionales de nuestro tiempo.

El aura impactante de estos ídolos, lo *glam* o lo *camp*, hacen pensar también en ciertas continuidades románticas en las que los niveles comerciales y mercantiles tienen una influencia altamente visible; este sería el relato correspondiente a los primeros grandes mediáticos del romanticismo: Meyerbeer, Paganini, Berlioz, Liszt, Wagner o Beethoven. No se habla aquí de axiologías, de

² El Concurso Chopin de Varsovia del año 1980, en el que participó el pianista yugoeslavo Ivo Pogorelich, se transformó en escándalo cuando éste abordó las obras del autor polaco con una libertad interpretativa extrema para los jueces. La anécdota es que uno de los miembros más relevantes del jurado, Martha Argerich (ganadora absoluta en 1965 del mismo premio), renunció (su voto elogioso contradecía al de sus colegas) y consagró al joven pianista rumano pese a haber sido eliminado en una de las rondas semifinales (Bellamy, 2011).

logros o de niveles de invención o deproducción, se señala la actitud artística implícita en el modo en el que los convenios performáticos y públicos parecen convalidarse o encabalgarse a los propios de la producción misma. Esta cuestión adquiriría una posible certidumbre toda vez que en los músicos recién nombrados convivían experticias creativas e interpretativas, tal como ocurre en muchos de los artistas populares de la actualidad.

Los criterios de narratividad

La novela o el cuento romántico se estatuyen como modos ejemplares y modernos de proveer de un discurso encadenado, continuo y referencial interno o externo del sujeto creador o lector. Los criterios de narratividad de la novela moderna son afines a la historia y su explicación o su señalización del mundo, su dirección, sus métodos y sus finalidades posibles. Por su parte, la ciencia espeja en sus dispositivos criterios (si bien formales) de implicancia discursiva.

Las artes visuales –desde la construcción de una retórica narrativa, la danza en su decantación argumental, el teatro centralmente argumentativo y la música, con el afianzamiento de la tonalidad– efectúan similares ejercicios y anclajes en una lógica procesual con características narrativas. El ir de un lado hacia otro de un modo lineal y deductivo o dialéctico, a través de diferentes procedimientos técnicos, proporciona a las imágenes acústicas o visuales una direccionalidad especial, propia y probadamente decodificable. Las diferentes vanguardias del siglo XX tendieron a derribar estos modos narrativos. Pero se restituyen en prácticas diversas, generalmente, presentes en manifestaciones urbanas genéricamente denominadas «populares» o «masivas», a menudo dependientes de prácticas mercantiles.

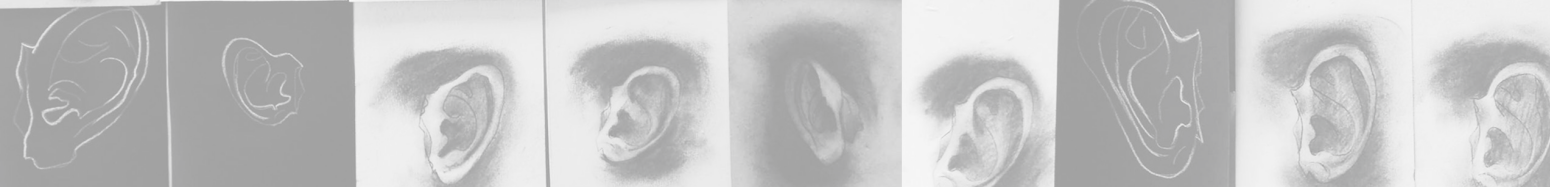
El cine, la radio, la televisión, los videojuegos, entre otros lenguajes y/o dispositivos, constituyen modos productivos y comunicativos marcados por la vanguardia y por la acomodación a modos discursivos más convencionales. Podría pensarse que cuando un determinado lenguaje adquiere o se embarca en una estética experimental, críptica o elitista, el mercado, la moda

o ciertas apetencias de los públicos propicia la existencia de lenguajes recuperadores de una narratividad que, ciertamente y aún con importantes modificaciones léxicas, parece una vez más resguardar comportamientos tradicionales. En este sentido, podrían mencionarse algunas continuidades románticas en el cine comercial afín a las sagas heroicas, mezclas postmodernas de héroes y de dragones, folletines amorosos contemporáneos o recreaciones de clásicos, como las novelas de Jean Austen, de Mary Shelley o de Bram Stoker, además de las recién mencionadas manifestaciones musicales románticas de nuestro tiempo.

Actualidad innovadora: algunas conclusiones

Ciertamente, en el mundo contemporáneo (y a partir del siglo XX) la noción genérica de red, la inconsistencia territorial absoluta y temporal de un determinado fenómeno cultural, su fruición, la nueva socialización y su significatividad dispersa, relativizan los niveles de acceso asociados, tradicionalmente, a tal o cual experiencia del poder mediático (Yúdice, 2007). Asimismo, las condiciones de desterritorialización, el avance de los conceptos de multiculturalidad, las movilidades rizomáticas, la introducción de las culturas originarias y conurbanas a las grandes ciudades, y la contaminación mediática y mercantil de formas y de géneros, desperfilan una idea genérica y de tradición principalmente europea que alimenta el concepto de *romanticismo*, en este caso, asociado a una cultura burguesa, aria y capitalista. Desde este lugar la posible continuidad romántica antes señalada prescribe un extraño y vacilante valor. En efecto, su vigencia se promueve más que como un paradigma validado en la producción como una forma sistematizada, confortable y aprobada de continuidad procesual de los fenómenos culturales.

El concierto, el museo, el examen, el espacio áulico o la noción mostrativa y espectacular de los procesos culturales, en este caso estéticos y pedagógicos, se mantienen en su expectación, en su arraigo y en su usufructo social, y finalmente en sus resultados *románticos*, posiblemente por acceder o por aludir a circunstancias repetitivas, probadas en su supuesta eficacia comunicativa,



neuróticas y ritualistas en su ocurrencia, y garantes del circuito binario entre productor y destinatario. Estos hechos, altamente modernos en su concepción vectorial e histórica, pueden resultar andamiados, incluso en una impactante tecnología (en teoría opuesta a las nociones antes expuestas), pero no por ello dejan de mostrar indicios o marcas de la ritualidad propia del romanticismo.

En el caso de la música, aún las formas históricamente desplazadas o cuestionadas por los grandes mercados o *majors* (Yúdice, 2007) –en tanto su factura es considerada pobre y su adherencia a estratos culturales «vulgares y desclasados», como la cumbia y la música caribeña en general–, cobran una irradiación y un impacto mediático fulgurante (en este caso de modo también «oficial») que atraviesa fronteras culturales, aun las de las élites más cerradas y prejuiciosas. En ellas, la supuesta simplicidad de los códigos constructivos permite una rápida lectura y decodificación. Valor, moda, mercado, gusto. Una compleja red de factores concomitantes. En este tránsito las estéticas experimentales y vanguardistas parecieran caducar. La instalación de una nueva simplicidad, la utilización de la cita y el estilo genérico de la deconstrucción o los circuitos de red recién señalados, efectúan interesantes cruces idiomáticos entre estéticas y géneros pasados y presentes. De esta manera, el concepto *experimental* queda reducido a ciertos márgenes o bien se incluye en experiencias multimediales, donde la evasión de la narratividad convencional no performa tanto en los lenguajes particulares que integran el fenómeno como en la interacción innovadora del dispositivo tecnológico que los agrupa, los secciona y los rearma; tal es el caso ejemplar del video clip.³

Nuevamente, no se establecen aquí juicios o axiologías, salvo, tal vez, las correspondientes a las lógicas del mercado, por las cuales se coloca neuróticamente a lo innovador en el margen y a lo convencional y lo probado en el campo de lo redituable. En este

análisis, entonces, se examinan algunas posibles continuidades de un estilo de comunicación, de interlocución y de comprensión del mundo que puede ser categorizado con otros indicadores, aunque al mismo tiempo, puede pervivir en el registro de lo palpable.

Referencias bibliográficas

- Bellamy, O. (2011). *Martha Argerich*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Baudrillard, J. (2007). *El Complot del Arte. Ilusión y Desilusión Estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fridman, P. (comp.) (2011). *Esto lo Estoy Tocando Mañana*. San Isidro: Grama.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body*. Chicago: University of Chicago Press.
- Martínez, I. (2010). «Música, Corporeidad y Prácticas de Significado: Vinculaciones entre la Reflexión y la Acción para una Ontología de la Música como un Modo Expresivo de Conocimiento». En Actas I Jornada de Reflexión Producción y Práctica Docente en Música. La Plata: Conservatorio Gilardo Gilardi.
- Nattiez, J. J. (1987). *Music and Discourse*. New Jersey: Princeton University Press.
- Tarasti, E. (1996). *Sémiotique Musicale*. Limoges: Pulim.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas Tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

Cita recomendada:

Guzmán, G. (2015). «Posibles continuidades de la condición romántica». *Revista Arte e Investigación*, año 17 (11), pp. 67-73. La Plata: Facultad de Bellas Artes. UNLP.

³ Si hay, tal vez, un modelo cultural innovador que tiende a destituir las continuidades y las identidades de la modernidad es el proveniente de las redes diaspóricas culturales, constituidas alrededor y en directa oposición a los grandes mercados y estados. Tal es el caso de los formatos digitales, de las comunicaciones vía Internet, de las redes de transmisión global y anónima o del concepto de DJ.