

**Sonares dialécticos y política
en el estudio posnacional
de la música**

Alejandro L. Madrid

Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música

Este artículo presenta un panorama de las motivaciones nacionalistas detrás del desarrollo de la musicología como disciplina académica, poniendo especial atención a la forma en que ésta articuló proyectos políticos específicos en Latinoamérica. El autor propone el concepto de “sonares dialécticos” como una manera de acercarse al fenómeno sonoro que permita su estudio dentro de un marco que cuestione, desarticule y trascienda los proyectos político-nacionalistas que han definido el quehacer musicológico.

Palabras clave: sonares dialécticos, posnacional, performance, Walter Benjamin, Latinoamérica

Dialectical Soundings and Politics in the Postnational Study of Music

This article offers an overview of the nationalist ideas behind the development of musicology as a discipline, and focuses on the ways it articulated specific political projects in Latin America. The author suggests the notion of “dialectical soundings” as an alternate way to approach the study of sound and music that would allow for the questioning, critique, and moving beyond the nationalist-political projects that have defined musicological research.

Keywords: dialectical soundings, postnational, performance, Walter Benjamin, Latin America

La musicología como disciplina es un proyecto eminentemente político. Nació en circunstancias históricas muy específicas como parte de los proyectos europeos de construcción nacional, como una de las consecuencias de su colonialismo, e incluso después de la llegada de los estudios críticos culturales y la crisis de los estados nacionales a finales del siglo 20, la musicología como disciplina permanece fiel a ese credo original. El estudio metódico y sistemático de la música tiene su origen hacia finales del siglo XIX en Alemania. La *Musikwissenschaft* de Guido Adler nació dentro del proyecto de reconfiguración de la identidad alemana que se dio con el establecimiento del Imperio Alemán y con su expansión colonial. No es coincidencia que el artículo seminal de Adler, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft," fuera publicado en 1885, justo un año después de que el proyecto colonial del imperio empezara en la Nueva Guinea alemana, Togo y Camerún. Tampoco es coincidencia que los criterios estéticos y el canon mismo que han definido la disciplina también se desarrollaran alrededor de la música alemana. Desde el redescubrimiento de Johann Sebastian Bach hasta la obsesión con la idea de la música absoluta, desde el organicismo de Wagner y Brahms hasta los conceptos teóricos de Heinrich Schenker, la base de la musicología como disciplina ha sido moldeada por las ideas de la musicología alemana. La musicología alemana misma es un proyecto relacionado con las ideas filosóficas que permearon la vida intelectual y artística de fines del siglo 19 y principios del siglo XX: positivismo, teleología, evolucionismo, eurocentrismo, esencialismo y eugenesia (entre otras linduras). Así, la musicología alemana nació como una validación cultural para la construcción de nación alemana. Desde la perspectiva hegeliana, el estado nación se entiende como el fin natural de una historia teleológica basada en el progreso social y, por lo tanto, la cultura musical que ejemplificaba esos principios fue elevada a un lugar estético "superior" de carácter "universal." Evidentemente, más allá del supuesto de "pureza" estética que la musicología ha reclamado para la música de la tradición artística europea, nos encontramos ante un proyecto político que articula las circunstancias coloniales de la época que lo vio constituirse.

En este trabajo examino cómo el legado nacionalista y colonialista de la musicología ha sido transferido a las sociedades marginales –al menos marginales dentro del campo de la musicología eurocéntrica–, haciendo de la disciplina una validación de programas nacionalistas locales más amplios. También exploro formas en que el trabajo académico sobre música puede ser crítico de sí mismo y de estos proyectos en el escenario global que ha puesto en evidencia la crisis de los estados nacionales. Sugiero que el aproximarnos a la música y todas las prácticas culturales que le dan significado como complejos performativos o

de performance nos puede permitir superar algunos de los obstáculos que el énfasis en el valor estético ha impuesto a la disciplina. Para finalizar, propongo la noción de “sonares dialécticos” como una forma de explorar nuevas cuestiones acerca de la performatividad de la música que puede ayudar a crear un diálogo fructífero con las humanidades y las llamadas ciencias sociales.

Musicología y nacionalismo en la periferia

Indiscutiblemente, al desarrollarse y ser adoptada la musicología como disciplina más allá de Alemania, los principios ideológicos que la constituían fueron exportados, dándose así una especie de colonialismo cultural que fue recibido de buena gana incluso en otros países europeos. Como parte de este fenómeno las músicas italiana, rusa, o española fueron marginadas del discurso “universalista” de la musicología. Su evidente lejanía de los valores germen de la disciplina (música absoluta y organicismo) las convirtieron en músicas de “segunda clase” que, como bien afirma Richard Taruskin (1997:48) en relación a la tradición musical rusa, solamente tenían entrada en el canon musicológico como representaciones de otredad (con algunas excepciones, como la ópera italiana). Así, mientras el nacionalismo alemán se convirtió en el criterio central de aspiración universal, el resto de los nacionalismos musicales se volvieron marcas de otredad marginal e interés puramente exótico para el grueso de la disciplina musicológica. Esta dinámica fue aún más clara en relación a las músicas de las Américas. Si incluso la música de los Estados Unidos, el país culturalmente hegemónico durante el siglo veinte, fue marginada por los musicólogos alemanes que refundaron la disciplina en ese país después de las guerras mundiales, no podríamos esperar mucha deferencia hacia la música de América Latina. Para la corriente principal de la academia musicológica estas músicas sólo entraban en la narrativa “universalista” de la musicología mientras pudieran validar la ideología de ese discurso; y la manera en que la música de las Américas podía articular esa ideología era en el rol del Otro exótico en vías de alcanzar esa universalidad propuesta por los criterios estéticos de la musicología. Como podemos darnos cuenta, la perenne etiqueta de subdesarrollo no es algo nuevo sino que siempre se da desde afuera como resultado de procesos discursivos que validan proyectos de colonización tanto económica como cultural. Curiosamente, al fundarse la disciplina musicológica en estos países se siguieron reproduciendo estas ideas, aunque reinterpretadas de manera que estas musicologías respondieran al desarrollo de los nacionalismos políticos locales.

Así, el estudio de la música en Latinoamérica ha sido guiado por su alianza con diversos proyectos nacionalistas de carácter esencialista. Esto es evidente en el nacimiento de la disciplina en países como México o Cuba, donde el interés en lo indígena o en lo afrocubano respectivamente surgen de un deseo de definir la unicidad del estado nación en momentos de crisis social y política, pero también en el caso de Argentina, dónde el discurso racial heredado del

siglo diecinueve (en el que lo indígena y lo negro fueron marginados en beneficio de lo europeo) sentó las bases del nacionalismo del siglo veinte. En cada caso, el desarrollo de una tradición musicológica (o musicográfica, como solía llamársela en la época) fue reflejo de las ideas raciales y étnicas que hicieron posible imaginarios nacionales unificados. De esta manera, las tradiciones musicológicas latinoamericanas nacieron de la mano de los nacionalismos musicales y evidentemente como parte de los mismos proyectos de homogeneización discursiva, insertándose en el discurso musicológico internacional como “ciencias” que al mismo tiempo verificaban otredad, la catalogaban y la declaraban “esencia del alma nacional”, mientras reproducían la noción del estado-nación como depositario de esa “esencia nacional” y como fin natural de la “marcha” y el “progreso” de la historia.

En el caso de México, fue Carlos Chávez quién fundó los primeros centros de investigación musicológica dentro de instituciones estatales, dando respuesta a las preocupaciones que la comunidad musical mexicana había hecho públicas durante el Congreso Nacional de Música de 1926 (ver Madrid 2006). Si bien lo que hizo el proyecto de Chávez fue canalizar a través del estado una serie de iniciativas en relación a la recopilación de músicas populares e indígenas que ya se venían dando de manera aislada desde principios del siglo veinte, fue precisamente la coyuntura del patrocinio estatal la que le dio a estas búsquedas musicológicas una coherencia como parte del proyecto más amplio de reconstrucción del estado nación. Así, las Academias de Investigación del Conservatorio Nacional de Música, fundadas durante la época en que Chávez dirigió ese centro docente entre 1928 y 1934, se dieron a la tarea, entre otras cosas, de recopilar danzas y músicas mestizas e indígenas mexicanas y reunir antologías, trabajos y estudios sobre culturas nacionalistas en cualquier parte del mundo (García Bonilla 1960: 61). El apoyo a este tipo de trabajos de investigación se dio de la mano del desarrollo consciente de un estilo de composición nacionalista en el que las músicas recopiladas servían de inspiración a obras de concierto. El trabajo de Chávez como educador, privilegiando esta estética, al frente de un taller de composición en el mismo conservatorio, daría como resultado la creación de algunas de las obras arquetípicas del nacionalismo musical mexicano: *Tribu* (1934) de Daniel Ayala, *Sinfonía india* (1935) de Carlos Chávez, *Sones de mariachi* (1940) de Blas Galindo, *Huapango* (1941) de José Pablo Moncayo. El proyecto de las Academias de Investigación daría origen años más tarde, en 1949, a los Departamentos de Música y Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, con centros específicos dedicados a la investigación que serían el antecedente directo de los actuales CENIDIM y CENIDIDANZA. De esta manera, el trabajo musicológico fundacional de Gerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda viene aparejado con el proyecto musical nacionalista que Chávez lideraba desde instituciones del estado. Pero hasta el trabajo de carácter histórico de investigadores como Jesús C. Romero o Gabriel Saldívar, quienes no estaban ligados al proyecto oficialista de Chávez, trataba afanosamente de

dilucidar lo que identificaba a la música de México como mexicana (incluso en manifestaciones anteriores a la fundación del estado nación mexicano en el siglo diecinueve).¹ Así, en obras pioneras de la musicología mexicana como *Instrumental precortesiano* (1933) de Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, *Historia de la música en México. Etapas prehispánica y colonial* (1934) de Gabriel Saldívar, *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad* (1941) de Otto Mayer-Serra, *La mujer mexicana en la música* (1958) de Esperanza Pulido y la gran cantidad de artículos periodísticos de Gerónimo Baqueiro Foster y Jesús C. Romero, la inquietud fundamental de los autores es la esencia de lo mexicano en la música. Evidentemente, la cuestión de la identidad nacional, que flotaba en el aire tanto en círculos políticos como artísticos e intelectuales en las décadas de los veinte, los treinta y los cuarenta, fue fundamental en moldear la naciente disciplina musicológica para convertirla en una especie de *speculum musicae* que reflejara un programa nacionalista políticamente más amplio. Esa obsesión nacionalista y esencialista de la musicología mexicana perdura hasta nuestros días, incluso con el cambio de régimen y de ideología oficialista que se dio después de las elecciones del 2000. Las profundas raíces que la disciplina tiene en la teleología y los proyectos de construcción nacional siguen vigentes hasta en la producción de investigadores actuales interesados en revisar los discursos heredados de la revolución mexicana. Por ejemplo, cuando Ricardo Miranda (2001: 225-226) afirma que “en la medida que la fijación de un concepto de nación refleja un orden de ideas idealistas, el nacionalismo no puede entenderse sino como el último reducto del romanticismo, razón por la cual, y contrario a lo que suele pensarse, la Revolución Mexicana no tuvo mayor impacto en dicho nacionalismo”. Aunque claramente cuestiona el discurso nacionalista posrevolucionario mexicano, sigue evidenciando un entendimiento del nacionalismo (y por ende el estado nación) como el objetivo final de un proceso histórico teleológico. La lógica de Miranda es que la revolución mexicana no importa puesto que el estado nacionalista del siglo XX era el objetivo final del progreso de la historia mexicana; la revolución mexicana simplemente fue una contingencia que le dio color a ese nacionalismo. La interpretación de Miranda sigue privilegiando al estado nación como objetivo del “progreso total de la historia”.

El caso de la musicología cubana es también paradigmático en cuanto a su obsesión por descubrir o reproducir la “auténtica” identidad cubana tanto antes como después de la revolución castrista de 1959. Recordemos que el trabajo sobre transculturación y música afrocubana de Fernando Ortiz (1935, 1950, 1951 y 1955), aunque innovador en el contexto de la antropología eurocentrista que privilegiaba la idea de aculturación en las décadas de los treinta y cuarenta, surge de una preocupación claramente esencialista: el intento de capturar las características únicas de la cultura cubana. Es indiscutible el peso de la obra de Ortiz y sus ideas en el desarrollo posterior de la disciplina musicológica en la

¹ Para una discusión de las búsquedas esencialistas de Jesús C. Romero ver también Madrid (2006).

isla. Esto se observa a lo largo de la producción musicológica inmediatamente anterior a la revolución cubana, en trabajos como *La música en Cuba* (1946) de Alejo Carpentier y *El patrimonio folklórico musical cubano* (1952) de Argeliers León, y es aún más evidente dentro del marco político de construcción de estado nación del régimen revolucionario, en obras como *Del canto y el tiempo* (1974) también de León, *Géneros de la música cubana* (1977) de Olavo Alén o *La música y el pueblo* (1974) de María Teresa Linares. Sin embargo el carácter esencialista de la musicología cubana no es exclusivo de la obra de Ortiz y su interés en la cultura afrocubana; es importante no dejar de lado el trabajo musicológico de Eduardo Sánchez de Fuentes. Si bien, como sugiere Yarelis Domínguez Benjam (200: 29-30), en obras como *El folk-lore en la música cubana* (1923) Sánchez de Fuentes parece profetizar algunas de las ideas de Ortiz, el hecho de insertarse en el proyecto ideológico-racial indigenista anterior al discurso de afrocubanía de los treinta y cuarenta suele marginarlo de la mitología de origen de la disciplina musicológica en la isla. Sin embargo, es fundamental tomarlo en cuenta como un primer intento de constitución de la disciplina que evidencia la relación simbiótica entre la ideología del proyecto de estado nación y las disciplinas académicas que surgen de éste.

Posnacionalismo y condición posnacional

En todos estos casos vemos que el estado nación se entiende como objetivo final de una serie de procesos históricos teleológicos y que el estudio de la música es condicionado por el marco nacionalista y su ideología. Sin embargo, es precisamente ese marco interpretativo lo que le permite al investigador ver o no ver algo. En muchos casos es el lente nacionalista lo que invisibiliza una serie de prácticas musicales puesto que no entran dentro de su lenguaje y su retórica no puede explicarlas. Así, al quedar fuera del lenguaje, esas prácticas también quedan fuera de la realidad que ese lenguaje representa. A principios del siglo veintiuno la crisis del modelo de estado nacional homogéneo que se privilegió en el siglo pasado es fehaciente, tanto en los países llamados desarrollados como en los llamados “en vías de desarrollo”. En Estados Unidos esta crisis se evidencia en el poder que tienen las corporaciones transnacionales sobre las políticas nacionales y procesos electorales, la creciente privatización de la esfera pública con el creciente incumplimiento de las responsabilidades del estado para con sus ciudadanos. La inmigración en continuo aumento desde regiones del planeta consideradas la “otredad” en el discurso nacionalista norteamericano (América Latina, Asia, y de algún modo África) pone en la palestra la validez de ese discurso homogeneizante para representar la nueva realidad norteamericana. La derecha más radical vocífera y exige que le “devuelvan su país” sin darse cuenta de que ese sueño de nación americana hace ya varias décadas que no existe. Mientras tanto, en América Latina, la cada vez más acentuada brecha entre ricos

y pobres, la paulatina desaparición de la clase media, el abandono del campo, el casi colapso de los sistemas legales (Colombia y México tal vez sean los casos más significativos de este fenómeno que permea en mayor o menor grado las sociedades latinoamericanas), son condiciones que ponen en evidencia la manifiesta crisis de los estados nacionales como entidades políticas. La reciente popularidad del término “estado fallido” en referencia a México, un calificativo tal vez excesivo, refleja claramente la percepción que se tiene tanto en Estados Unidos como en muchos sectores de la sociedad mexicana de la inoperancia del estado nación mexicano. Este tipo de crisis políticas y sociales en América Latina impiden que el estado cumpla con su razón de ser, viéndose imposibilitado de proveer herramientas para la movilidad social y la seguridad de sus ciudadanos, y dando como resultado el fenómeno migratorio hacia el norte que mencioné anteriormente. En ambos casos la migración contribuye a una mayor fragmentación y amalgamación de la experiencia colectiva dentro del estado nación. En resumen, el modelo de estado nacional homogéneo, monocultural surgido en el siglo veinte se encuentra en crisis en todo el globo. El caso de los países de la Comunidad Económica Europea no es muy diferente con su evidente integración económica y flujo de trabajadores transfrontera, así como la creciente migración extracomunitaria. No es de extrañar que cuando Jürgen Habermas (2001) acuñó la noción de “constelación posnacional” pensaba precisamente en los estados nacionales europeos.

Debo aclarar que al referirme a la crisis del modelo de estado nacional heredado de los siglos diecinueve y veinte estoy hablando de lo que podríamos llamar una condición posnacional; no me refiero a la desaparición del estado nación sino a la necesidad política, económica y cultural de re-articularlo y reinventarlo a partir de las experiencias transnacionales de sus ciudadanos y de los flujos también transnacionales que caracterizan la cultura de la globalización. Por otro lado, tenemos el posnacionalismo como una perspectiva interpretativa que reflexiona y analiza manifestaciones culturales tomando en cuenta esta condición posnacional, los flujos culturales que de ella se desprenden y sobre todo cuestionando los discursos unívocos nacionalistas. Esta perspectiva posnacional se da a partir del reconocimiento de la necesidad de ver al estado nación como uno de muchos marcos interpretativos posibles y no como el único marco interpretativo posible. Como afirma Josh Kun (2005: 20), una perspectiva posnacional nos ofrece la posibilidad de evitar la “reinstauración de unidades culturales ficticias que ignoran las diferencias raciales, étnicas y sexuales que interrumpen la fantasía nacional”.

Si como he sugerido, la musicología es una disciplina que nació de la mano de los proyectos de construcción nacional, a manera de validación estética y como integradora de una esencia sonora colectiva, ¿cuál es su función, valor y papel social en momentos en que los proyectos unívocos nacionalistas que ayudó a sostener y que a la vez le dieron una ideología se desmoronan? Como mencioné antes, algunos musicólogos contemporáneos ya han dado pasos ha-

cia una re-escritura de la historia musical en América Latina o del estudio de sus distintas músicas que cuestione los principios ideológicos que dominaron el discurso musicológico del siglo veinte. Los trabajos revisionistas de Ricardo Miranda (2001) y Leonora Saavedra (2001) en México, de Juan Pablo González (2004) en Chile, de Leonardo Acosta y Victoria Eli (1999) en Cuba o de Raúl Romero (2007) en Perú reaccionan de diversas maneras en contra de esos nacionalismos oficialistas. Sin embargo, como mencioné anteriormente, no es suficiente con cuestionar la ideología que informa los discursos esencialistas de pertenencia nacionalista que han dominado la disciplina musicológica si se continúa reproduciendo la mirada esencialista que les dio origen. No basta con cuestionar la validez de ideologías históricamente localizadas si se persiste en la idea de encontrar lo que “verdaderamente es” la música de un país determinado, si se insiste en la reconfiguración de un canon musical nacional, o si se recurre a la exploración de flujos transnacionales sólo para tratar de entender cómo la música de una nación ha sido influenciada por la de otra. Este tipo de ejercicios continúa privilegiando al estado nación como unidad de interpretación y perpetúa la mirada esencialista que dio origen a las ideologías que se tratan de cuestionar.

Performance y posnacionalismo

En la introducción a *Postnational Musical Identities*, Ignacio Corona y yo hemos propuesto que el estudio posnacional de la música debe partir de una perspectiva multidisciplinaria que permita sacar a la música del ghetto musicológico y su retórica, muchas veces críptica, para ponerla en diálogo con las humanidades y las ciencias sociales. Dicha perspectiva también debe reconocer la complejidad del fenómeno musical más allá del *locus* de producción o composición que tanto ha privilegiado la musicología tradicional; esto implica entre otras cosas el reconocimiento de que el valor estético de la música, que también ha sido una de las ideas fundamentales de la disciplina, es una construcción socio-cultural que debe abordarse críticamente dejando de lado el que ciertas músicas “merezcan” ser estudiadas como poseedoras de un valor intrínseco (Corona y Madrid 2007: 5). Una perspectiva posnacional en el estudio de la música debe siempre tener en cuenta que principios como el organicismo o la “música absoluta”, que han sido fundamentales para la musicología tradicional, no son valores universales sino que se determinan históricamente dentro de luchas de poderes más amplias. Así, desde una perspectiva posnacional el estudio del fenómeno musical se enfoca en éste como un complejo de performance o un complejo performativo transhistórico cuyo significado se va constantemente articulando y re-articulando en relación a procesos de producción/composición, distribución, y consumo.² Este tipo de acercamiento da como resultado un tipo

² La noción de performance en este caso va más allá del performance musical y se refiere al concepto de performatividad como lo conciben J.L. Austin (1962) y Judith Butler (1993), como el acto en el

de trabajo que cuestiona la historia de la música como un proceso teleológico unívoco, ya que va más allá del simple revisionismo, ofreciendo un análisis de aspectos performativos que “cuestiona la evolución” de la música como un lenguaje abstracto articulado por “grandes hombres”, reconoce las coyunturas que informan la escritura de la historia y no sólo cuestiona “la posición de esos ‘grandes hombres’ o de algunas prácticas musicales dentro del canon musical” sino que reconoce que “el argumento central del nacionalismo es en sí inestable y contingente y debe ser cuestionado” (Corona y Madrid 2007: 7).

La idea de abordar el fenómeno musical como un complejo de performance o complejo performativo viene de los estudios de performance y de plantearse la pregunta fundamental de esa disciplina en relación a la música: “¿qué pasa cuando la música sucede?” (Madrid 2009). Ciertamente, la música sucede en muchos momentos y lugares y como parte de procesos amplios de producción, regulación, distribución y consumo que en muchas ocasiones pueden ser transhistóricos, transculturales y transnacionales. Producida en un lugar y bajo circunstancias muy específicas, y consumida en otro y en circunstancias completamente diferentes después de procesos de distribución que pueden llevar un instante o varios siglos, la música es un fenómeno cultural cuyo complejo significado solamente podemos empezar a entender al tratar de tomar en cuenta la mayor cantidad de momentos en que la música existe (en la audición cerrada o compartida, en la performance o en su simulacro, en la recepción, en la composición, en el mercadeo, en el imaginarla, en el silbarla, en el contarla, en el bailarla y un largo etcétera) y al tratar de responder “qué es lo que sucede cuando ésta pasa.” Todos estos *loci* de experiencia musical conforman el complejo de performance al que nos referimos. Claramente, visto desde este ángulo, el fenómeno musical a estudiar es bastante diferente del que la musicología tradicional enfrenta. En esta aproximación se reconoce que el fenómeno musical no existe de manera fija y ontológica sino que se va conformando cuando la mirada (o la escucha) opera como *point de capiton* lacaniano que le da sentido a la serie de fenómenos que se aglutinan dentro del complejo performativo. La noción de Josh Kun de “audiotopia” y mi idea de la música como “sonares dialécticos” nos pueden ayudar a abordar el fenómeno sonoro como complejo de performance o complejo performativo e insertar el estudio de la música dentro de diálogos intelectuales más amplios surgidos de las humanidades y ciencias sociales y que los estudios de performance articulan.

Interesado en entender la música espacialmente para rastrear su movimiento migratorio y la forma en que éste consolida o cuestiona nociones culturales hegemónicas, Josh Kun retoma a Michel Foucault y Mary Louise Pratt para proponer la noción de audiotopia. El fenómeno musical como audiotopia se entiende como una zona de contacto en la que “espacios sonoros y sociales

que algo se produce al ser enunciado. Así, la idea de un complejo de performance se refiere a lo que los diferentes procesos musicales (producción, distribución y recepción o consumo) hacen y permiten social y culturalmente hacer al suceder.

en los que distintas formaciones identitarias, culturas y geografías mantenidas y mapeadas históricamente como separadas pueden interactuar entre sí a la vez que entran en otro tipo de relación cuyas consecuencias para la identificación cultural nunca pueden predeterminarse” (Kun 2005: 23).³ Esta forma de acercarse a la música pone un énfasis especial en el asunto performativo, en lo que el espacio sonoro permite articular durante y para la construcción de espacios sociales en la vida cotidiana. Un aspecto central en esta teorización del fenómeno musical es que no sólo nos da lugar a estudiar este tipo de negociación en el presente sino que, como espacio reflexivo nos permite “profetizar” o especular sobre posibles espacios sociales en el futuro. Este énfasis en la posibilidad de articular el futuro es fundamental en mi propia teorización sobre el fenómeno musical como sonar dialéctico.

El concepto de los sonares dialécticos tiene su origen en la noción de “imágenes dialécticas” de Walter Benjamin. Para Benjamin, una imagen dialéctica se da cuando un residuo de memoria colectiva es provocado y rescatado de su olvido por alguna imagen o evento visual en el presente. De acuerdo con Max Pensky, este tipo de articulaciones ofrecen una sorpresiva conciencia en la que “pasado, presente y fantasía se colapsan en un punto focal” (Pensky 2006: 113). Inspirada en esta idea, Jill Lane (2008) sugiere que al aparecer en el presente estas imágenes reconocen un pasado olvidado o invisibilizado y ofrecen un camino para su inserción hacia el futuro en un nuevo discurso que reconozca su presencia. La noción de sonares dialécticos no solamente transfiere estas ideas del campo visual al campo auditivo o sonoro, también las problematiza de diversas maneras. Por un lado reconoce que la música, como objeto cultural que existe siempre más allá del espacio y tiempo en que es creada, es muy diferente de un objeto visual que representa el pasado. Como bien lo advierte Carl Dahlhaus (1983: 4), la música del pasado existe en el presente como música, no como evidencia documental del pasado; esto la hace de entrada diferente de un documento visual que representa el pasado: la música no representa el pasado sino que es presente tanto en el pasado como en el presente y en el futuro. Esta característica transhistórica de la música como experiencia expresiva presente es importante porque evidencia ese colapso del espacio tiempo que teorizaba Benjamin a partir de un cambio en la manera en que observamos ciertas imágenes, y sólo puede entenderse al acercarse al fenómeno musical como un complejo performativo en el que el significado de la música se rearticula constantemente en sus muchos presentes.

Es importante notar que al reinterpretar a Benjamin en un contexto sonoro he preferido utilizar formas no finitas del verbo de manera consciente. Al emplear en castellano el infinitivo sustantivado (“sonar dialéctico”) en lugar del sustantivo más delimitado “sonido dialéctico”, y en inglés el gerundio “sound-

³ La noción de audiotopia de Kun surge de la idea de heterotopias de Michel Foucault (1984) y articula la noción de “zonas de contacto” de Mary Louise Pratt (1992).

ings" en lugar del más concreto (¿estático?) "sounds", la atención se centra en la performance de una acción, específicamente en la performance no finita de la acción de "sonar" precisamente para enfatizarla como un proceso ilimitado, una especie de semiosis ilimitada en el sentido de Roland Barthes (1993: 111-115). Los sonares dialécticos rompen con la forma lineal de entender las prácticas que dan significado a los fenómenos sonoros para entenderlas como parte de diálogos más allá de espacios y tiempos contiguos. Puesto que los sonares dialécticos enfatizan el carácter transhistórico del significado musical también permiten articular diálogos en los que ciertas prácticas significantes del futuro pueden informar prácticas significantes del pasado. De esta manera, un sonar dialéctico no se encuentra en el sonido mismo sino en la práctica del sonido, en cómo éste se vuelve significativo en su performance. Un sonar dialéctico es una manera de mirar a la música, no la música misma. De esta forma, podemos tomar estos sonares dialécticos como marcos teóricos para desarrollar nuevos tipos de narrativa histórica no lineales que no se centren en la historia como "progreso total" o en el significado "último" de la música sino en las preguntas de los estudios de performance: ¿cómo se da u obtiene significado la música? ¿qué es lo que ésta hace al obtener significado? ¿cómo los diferentes momentos en que la música adquiere significado entran en diálogo entre sí? Tomando la idea de que los espacios y momentos en los que la música sucede y en los que la experiencia musical resignifica el evento sonoro son múltiples, los sonares dialécticos nos pueden ayudar a hacernos estas y otro tipo de nuevas preguntas en relación a la música.

Es pertinente aclarar que, mientras Benjamin plantea en su noción de imágenes dialécticas la idea de "fantasía" articulándose con el pasado y el presente, yo he optado por utilizar la idea del "futuro". El cambio no es arbitrario sino que permite reconsiderar el utopismo un tanto mesiánico que podría desprenderse del proyecto de Benjamin (el futuro aparece pues como fantasía y no como realidad). Así, el relacionar futuro y fantasía permite mantener algo del proyecto utópico para darle cierta apertura a la idea de lo que es el futuro pero manteniéndolo alejado de la noción de mesianismo. No se trata de inventar el futuro como una solución fantástica a los problemas heredados del pasado y del presente, sino de que ese futuro pueda incorporar en un discurso más católico lo que las ideologías que dan sentido al pasado y al presente nos esconden. De esta manera, el proyecto de los sonares dialécticos es más incluyente y democrático que mesiánico.

Uno de los aspectos más importantes de utilizar la noción de sonares dialécticos es que nos permite observar manifestaciones musicales concretas desde diferentes ángulos, desde perspectivas que hacen visible una constelación de momentos significativos que han sido ignorados por las narrativas históricas tradicionales, que han privilegiado el significado de la música dentro de geografías y líneas de tiempo muy específicas. Por definición, un sonar dialéctico no tiene por qué constreñirse a los límites físicos de un lugar geográfico determinado; un sonar dialéctico se define de esa manera precisamente porque se mueve

y cambia constantemente, trascendiendo espacio y tiempo, y adquiriendo un nuevo significado al moverse. De esa manera, al observar un fenómeno sonoro como sonar dialéctico debe tomarse en cuenta lo que pareciera perderse en los recovecos entre tiempos, espacios y momentos epistemológicos.

Como mencioné anteriormente, un acercamiento posnacional a la música implica el reconocimiento de que su valor estético, contrario al pretendido universalismo que privilegia la disciplina musicológica tradicional, es una construcción socio-cultural que debe abordarse críticamente. El acercamiento a la música como un sonar dialéctico tiene una incidencia directa en dicho epistema puesto que de entrada relativiza el valor estético y prioriza las diferentes instancias de performance en que el fenómeno sonoro adquiere significado. Sin embargo, esto no quiere decir que el juicio estético quede fuera de consideración en un sonar dialéctico. Partiendo de la idea de que los juicios estéticos no pueden ser universales sino que son válidos dentro de sistemas culturales específicos, los juicios estéticos, en los diferentes *loci* en los que la música es performada, son fundamentales para entender cómo y por qué la música es significativa para quien la compone, la distribuye y la consume.

Como una perspectiva que hace visible (o audible) aquello que ha permanecido ignorado por la cultura hegemónica, el marco interpretativo de los sonares dialécticos nos permite observar los importantes roles de la música y el sonido en la construcción de la memoria pública y en el establecimiento de guías y patrones para la traducción de esa memoria pública en memoria individual. Sin embargo, en tanto que la mirada desde los sonares dialécticos nos permite hacer algo visible, también debemos estar alerta a lo que esa perspectiva puede invisibilizar. Esta cuestión también debe ser parte del proyecto de establecer el tipo de complejo de performance o performativo que es un sonar dialéctico, puesto que lo que desaparece lo hace también por medio de un acto de performance. La desaparición del imaginario y la memoria pública pueden ser el resultado de nuevos momentos significativos y por lo tanto deben ser tomados en cuenta como parte del complejo de performance o performativo que es un sonar dialéctico.

En resumen, la noción de sonar dialéctico es una forma de ver la música y los eventos sonoros como complejos de performance para entender “qué es lo que pasa cuando la música sucede”. Esta noción nos permite articular la multiplicidad de espacios y momentos en los que la música sucede y en los cuáles la experiencia resignifica el evento sonoro. Incluso, la noción de sonar dialéctico enfatiza la fragmentación de la experiencia musical y sonora y se centra en entender cómo esos fragmentos se relacionan entre ellos en narrativas tradicionales, así como en su rearticulación y posible diálogo en nuevas formas relacionales no lineales. Así, el mirar a la música como un sonar dialéctico cuestiona interpretaciones unívocas del fenómeno sonoro basadas en el marco interpretativo nacionalista, ofreciendo una base para el estudio posnacional de la música.

Bibliografía

Acosta, Leonardo

2004 *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Letras Cubanas.

Alén, Olavo

1977 *Géneros de la música cubana*. La Habana: Pueblo y Educación

Austin, J. L.

1962 *How to Do Things with Words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press

Barthes, Roland

1993 *Mythologies*. Trad. Jonathan Cape. Londres: Vintage.

Butler, Judith

1993 *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Nueva York y Londres: Routledge

Carpentier, Alejo

1946 *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.

Corona, Ignacio y Alejandro L. Madrid

2007 "Introduction: The Postnational Turn in Music Scholarship and Music Marketing". En Ignacio Corona y Alejandro L. Madrid (eds.), *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario*. Lanham, Maryland: Lexington Books.

Dahlhaus, Carl

1997 *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.

Domínguez Benjam, Yarelis

2000 *Caminos de la musicología cubana*. La Habana: Letras Cubanas.

Eli, Victoria y María de los Ángeles Alfonso

1999 *La música entre Cuba y España*. Madrid: Fundación Autor.

Foucault, Michel

1984 "Des espace autres". *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5: 46-49.

García Bonilla, Roberto

1960 *Carlos Chávez. Vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica.

González, Juan Pablo

2004 *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*. La Habana y Santiago de Chile: Casa de las Américas y Universidad Católica de Chile.

- Habermas, Jürgen
 2001 *The Postnational Constellation. Political Essays*. Trad. Max Pensky. Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Kun, Josh
 2005 *Audiotopia. Music, Race, and America*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Lane, Jill
 2008 "Smoking Habaneras: The Presence of the Racial Past". Ensayo presentado durante el Tepoztlán Institute of Transnational History in Latin America. Julio 2008.
- León, Argeliers
 1952 *El patrimonio folklórico musical cubano*. Cuadernos de Folklore, 1. La Habana: Cámara y León.
 1974 *Del canto y el tiempo*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Linares, María Teresa
 1974 *La música y el pueblo*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Madrid, Alejandro L.
 2006 "The Sounds of the Nation: Visions of Modernity and Tradition in Mexico's First National Congress of Music", *Hispanic American Historical Review*, 86/4: 681-706.
 2010 "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". *Trans. Revista Transcultural de Música*, 13 (2009) <<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art01esp.htm>> (consultado 3 de mayo 2010)
- Miranda, Ricardo
 2001 *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México y Xalapa: Fondo de Cultura Económica y Universidad Veracruzana.
- Ortiz, Fernando
 1935 *La clave xilofónica cubana*. La Habana: Cárdenas.
 1950 *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Cárdenas.
 1951 *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Cárdenas.
 1955 *Los instrumentos de la música afrocubana*. La Habana: Cárdenas.
- Pensky, Max
 2006 "Geheimmittel: Advertising and Dialectical Images in Benjamin's *Arcades Project*". En Beatrice Hanssen (ed.), *Walter Benjamin and*

the Arcades Project. Londres y Nueva York: Continuum, pp. 113-131.

Pratt, Mary Louise

1992 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Nueva York: Routledge.

Romero, Raúl R.

2007 *Andinos y tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Saavedra, Leonora

2001 "Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music". Tesis de doctorado en musicología, Universidad de Pittsburgh .

Sánchez de Fuentes, Eduardo

1923 *El folk-lore en la música cubana*. La Habana: Imprenta "El siglo XX".

Taruskin, Richard

1997 *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press.