



Trans. Revista Transcultural de Música

E-ISSN: 1697-0101

edicion@sibetrans.com

Sociedad de Etnomusicología

España

Madrid, Alejandro L.

¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier

Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 13, 2009, pp. 1-9

Sociedad de Etnomusicología

Barcelona, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946004>

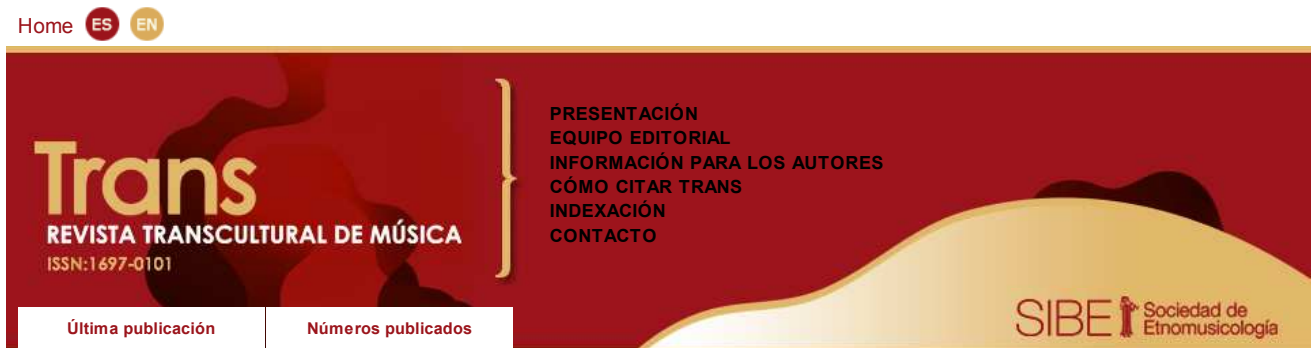
- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto


[< Volver](#)

TRANS 13 (2009)

Convocatoria para artículos:

Trans 16 2012

Explorar TRANS:

[Por Número >](#)
[Por Artículo >](#)
[Por Autor >](#)

 Buscar

Share |

Suscribir RSS Feed

¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier

Alejandro L. Madrid

Resumen

Además de presentar los ensayos del dossier especial en música y estudios de performance, este artículo repasa el modo en que la noción de performance ha sido abordada en los estudios musicales tradicionales. Después de observar críticamente la incapacidad de la musicología para trascender más allá de las discusiones musicales, el autor sugiere que el articular la cuestión de la performatividad (tal y como ésta se entiende dentro de los estudios de performance) más allá del locus del performance podría permitir a musicólogos y estudiosos de la música contribuir en los proyectos intelectuales interdisciplinarios que actualmente ocupan a las ciencias sociales y humanas.

Palabras clave: Performativo, performativo, práctica del performance, complejo de performance, musicología, estudios de performance, etnomusicología, teoría de la música.

Abstract

Besides introducing the articles from the special issue in music and performance studies, this article surveys how the notion of performance has been dealt with in traditional music scholarship. After looking critically at the inability of musicology to transcend music studies, the author suggests that addressing the question of performativity (as understood in performance studies) beyond the locus of performance might allow musicologists and music scholars a way to contribute to the growingly interdisciplinary intellectual projects in the social sciences and the humanities.

Key words: Performative, performatic, performance practice, performance complex, musicology, performance studies, ethnomusicology, music theory.

Hace algunos años intenté publicar en inglés una versión revisada de un artículo que había publicado años antes en la revista especializada chilena *Resonancias*^[1]. Este artículo fue mi primera aproximación a una idea que más tarde llamaría "composición performativa", concepto teórico que sugiere que el acto de composición puede ofrecer al compositor liminal la posibilidad (intencional o no) de resolver los discursos contradictorios a los que se enfrenta como individuo que vive en fronteras culturales o zonas de contacto, a la vez que construye su identidad personal en relación con esos discursos como parte del proceso compositivo (Madrid 2003b: 11, 45, 95, 109 y 163). Dando por hecho que los musicólogos encontrarían esta idea interesante y útil para iniciar un diálogo intelectual, traté de publicar el artículo en una revista de musicología. El artículo fue rechazado por varias revistas y con el paso del tiempo y la llegada de nuevos proyectos, perdí el interés en publicarlo en inglés. Obviamente un artículo puede ser rechazado por muchas razones; ya sea por no presentar un argumento sólido hasta no haber sido enviada a los evaluadores pertinentes pasando por resultar irrelevante para los lectores de la revista en cuestión. Mi artículo pudo haber sido rechazado por cualquiera de esas razones. Sin embargo y aunque muchos de los comentarios y sugerencias de los evaluadores externos eran valiosos, lo que hasta la fecha recuerdo más vívidamente es el decidido rechazo de todos a utilizar la noción de performatividad en relación al acto de composición. Uno de los comentarios más explícitos decía que el hecho de que el término "performatividad" tuviera una larga historia en los estudios musicales -usado en relación al acto de la ejecución (performance) musical, el hacer musical, o la interpretación musical-hacía que su uso en otro contexto fuera problemático. Ahora pienso que lo que lo convertía en especialmente problemático era que al aplicarlo al acto de composición parecía romper con la diada composición-performance (interpretación) y, por lo tanto, cuestionaba la presencia dominante del texto de un autor que todavía es privilegiada por los académicos más ortodoxos en el campo de la música de arte occidental.

Menciono este incidente porque creo que no es fortuito. Me parece que esas reacciones son indicativas de la gran brecha que todavía separa los estudios musicales [especialmente la musicología, pero también, en menor grado, la etnomusicología y la teoría musical] del campo de las

International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL) alguien sugirió la necesidad de estudiar la performance tuvo la esperanza de que esta persona se refiriera a tomar en cuenta la perspectiva de los estudios de performance en la música. No era así. Me di cuenta de mi error cuando dicha persona evocó la vieja discusión entre composición, interpretación y, en el mejor de los casos, improvisación como forma de composición como los lugares en donde uno podría encontrar el “significado” de la música.

De hecho, el estudio de la performance ha significado el estudio de una gran variedad de paradigmas del hacer musical; desde las posturas ortodoxas que separan la composición de la interpretación (performance) al cuestionamiento de esta dicotomía, pasando por las especulaciones prácticas y filosóficas surgidas en torno al movimiento de la *performance practice* (práctica de la interpretación) en las décadas del 1970s y 1980s, tanto en la tradición occidental como la no occidental^[2]. Así las cuestiones sobre performance que planteaban estos académicos quedaban circunscritas al campo de la interpretación de un texto musical, siendo las principales preguntas cómo hacer ese texto accesible a una audiencia, la interpretación musical como texto, o en el mejor de los casos, cómo las nociones de composición e interpretación (performance) pueden colapsarse en la improvisación. En ese contexto, el término “performatividad” se refiere siempre y exclusivamente a los medios que permiten la creación y recreación de la música en la interpretación (performance).

Por otra parte, la disciplina de los estudios de performance está fundada sobre una idea diferente de lo que es la “performatividad” y toma a ésta como noción central en la agenda intelectual de este campo de conocimiento. En 1962, el filósofo J.L. Austin explicó que en el lenguaje existen algunas enunciaciones gramaticales correctas que no pueden catalogarse como declaraciones porque no describen nada ni son falsas o verdaderas. De hecho, el pronunciamiento de este tipo de enunciaciones las vuelve parte del “hacer de una acción”. Austin llama a este tipo de enunciaciones “oraciones performativas” porque hacen o *performan* lo que están diciendo (Austin 1962: 5-6)^[3]. Tomando la definición de Austin como eje de su búsqueda intelectual, los estudios de performance como campo se preguntan no qué son las acciones, eventos o manifestaciones culturales que estudia, sino qué es lo que éstas hacen. Los estudios de performance no buscan describir acciones para ser reproducidas con fidelidad después; en lugar de eso tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en las que se dan y qué les permiten hacer a la gente hacer en su vida cotidiana. El hecho de que los estudios de performance estén fundados en la noción de “performatividad” como una cualidad del discurso permite a los académicos del performance enfocarse no sólo en una gran variedad de fenómenos como acciones, procesos, o performances dentro de actividades en las que explícitamente se dan performances — como la música, la danza, el teatro o los rituales — hasta otro tipo de fenómenos como son la construcción de identidades, el uso enunciativo del lenguaje, el activismo político o el uso del cuerpo en la vida cotidiana.

La diferente concepción de “performatividad” entre los académicos de la música y los del performance es un indicativo de proyectos intelectuales completamente diferentes. Mientras los estudios musicales (incluyendo la práctica del performance) se preguntan qué es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de performance se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos nos ayudan a entender la música.

Aunque la musicología es por naturaleza un campo multidisciplinario, ha sido durante los últimos veinte años y como consecuencia del llamado “giro cultural” de los 1980s cuando los musicólogos han empezado a plantear las preguntas que han llevado a muchos académicos de otras disciplinas a interesarse por el estudio de la música. Finalmente, el campo parece alejarse de su preocupación fundacional, del entendimiento de la música y su significado al entendimiento del porqué la música o su significado son tan importantes para la gente y la sociedad. Recientemente, Gary Tomlinson, una de las figuras fundamentales en el desarrollo de la Nueva Musicología “como los musicólogos llamaron al giro cultural en su disciplina”, publicó *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact* (2007), un despliegue intelectual tan virtuoso como arrogante que toma el ritual antiguo indígena como punto de partida para explorar precisamente qué era lo que el canto hacía dentro de las sociedades pre-colombinas. La idea que guía el libro de Tomlinson es la de la performatividad; su búsqueda es la búsqueda de los estudios de performance. Sin embargo, en lugar de utilizar la terminología que los estudios de performance han desarrollado durante más de tres décadas y entrar de este modo en diálogo con ella, Tomlinson prefiere utilizar el neologismo “supraperformativo”, el cual define como una fuerza musical que no es “sinónimo ni con la interpretación o ejecución (performance) ni con las perspectivas más amplias del hacer música [sino que se] conecta con particulares sociales y expresivos que son audibles incluso en la ausencia de sonidos específicamente rescatables” (2007: 5). El caso de Tomlinson parece mostrar que aunque algunos musicólogos están listos para acercarse a las preguntas de los estudios de performance, todavía hay una gran reticencia a aceptar de buena gana la disciplina y su tradición intelectual.

La decisión de preparar un dossier sobre música y estudios de performance para *Trans. Revista Transcultural de Música* vino como respuesta a este interés y como un intento de promoverlo. La respuesta a nuestra convocatoria fue impresionante, se recibieron más de 40 resúmenes a consideración, lo que en sí indica la relevancia que la noción de performance ha adquirido en los estudios musicales. Sin embargo, el hecho de que cerca del 75% de esos resúmenes se ocuparan del viejo paradigma de práctica del performance también nos indica que todavía se necesita mucho trabajo para ampliar el entendimiento de lo que el performance puede significar en la música. A finales del 2007, durante el proceso de selección de trabajos, Rubén López Cano promovió la creación de un taller de estudios de performance en el marco de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE), la casa institucional de esta revista. El grupo se llamó “Cuerpo, Discurso y Performance” y quedó formado por Sandra Anitúa Jorge, Jaime del Val, Liliانا González Moreno, Vika Kleiman, Janine Krueger, María

danza y estudios de performance) interesados en lo que López Cano llamó “profundizar en los desarrollos más recientes de los estudios de performance y colaborar a establecer vasos comunicantes entre ellos, la teoría musical, las (etno)musicologías, las ciencias sociales, cognitivas y humanidades”^[4]. Durante los meses anteriores al congreso de la SIBE 2008 celebrado en Salamanca (España) se estableció un diálogo virtual muy productivo que cristalizó en una sesión que un grupo de nosotros (del Val, Liska, López Cano, Rivera-Servera, Sánchez Fuarros, y yo) presentamos en dicho congreso cuya finalidad principal era generar un debate con la audiencia por encima de la presentación de trabajos específicos^[5]. El grupo no pretendía establecer conclusiones al fin de la sesión, pero el hecho de que la pregunta sobre el significado de la “performatividad” fuera tan recurrente durante la conversación por Internet y durante la sesión misma, nos llevó al menos a tratar de establecer alguna convención respecto a su uso en los estudios de performance sobre música. Aunque esta cuestión todavía es problemática en la academia musical, es algo que ya se ha resuelto entre los académicos en otros tipo de artes interpretativas (*performing arts*). La sugerencia de Diana Taylor de “tomar prestado del uso contemporáneo en castellano de performance -performático o *performatic* en inglés- para denotar el terreno no discursivo del performance”^[6] (2003: 6) nos pareció la más acertada. A lo largo de este dossier seguimos esta convención, utilizando el término “performativo” como un adjetivo o cualidad del discurso, y el término “performático” cuando nos referimos al dominio tradicional del performance, a sus elementos teatrales.

Mapeando los Estudios de Performance

Los estudios de performance tienen su origen en tres campos disciplinarios: la lingüística, la antropología y el teatro “aunque muchos otros campos o sub-campos relacionados también han sido fundamentales para su consolidación como un área de cuestionamiento intelectual”; sin embargo, la mayoría de los estudiosos del performance trazan el árbol genealógico de la disciplina desde los trabajos de Ervin Goffman sobre *performing* en la vida cotidiana y J.L. Austin sobre performatividad a finales de los 1950s y principios de los 1960s (ver Goffman 1959 and Austin). Entre mediados de los 1960s y principios de los 1970s, el académico de teatro Richard Schechner propuso un área de estudios dedicada a acciones y actividades (juegos, deportes, teatro, ritual) y después un campo para la intersección de la teoría del performance y las ciencias sociales, antes de iniciar su fructífera colaboración con Victor Turner, un antropólogo interesado en explorar el drama social y el ritual como procesos (ver Schechner 1988/1977; Schechner & Schuman 1976; Turner 1968; y Turner 1987). Mientras la colaboración entre Schechner y Turner fundaba un área para el estudio de las intersecciones entre teatro y antropología, el trabajo de Richard Bauman sobre habla, semiología y folklore establecía las conexiones entre lingüística y antropología por medio del performance (ver Bauman 1984[1977]). Los programas de estudios de performance en la Universidad de Nueva York (NYU) y en Northwestern University (NU), las dos ramas más importantes de la disciplina en los Estados Unidos, corresponden a estas trayectorias. En los 1980s, Richard Schechner y la folclorista Barbara Kirshenblatt-Gimblett transformaron el departamento de drama de la NYU en departamento de estudios de performance, con una fuerte presencia de teatro, ciencias sociales, estudios feministas y queer y estudios post-coloniales (Schechner 2002: 5). Por otro lado, el programa de estudios de performance en NU es parte de la Escuela de Comunicaciones y se origina en el seno de una larga tradición y trabajo académico sobre estudios del habla, interpretación oral, retórica y etnografía que tomó al performance y la performatividad como focos de estudio. Sin embargo, fue bajo el liderazgo de Dwight Conquergood cuando el departamento de estudios de performance de NU tomó su forma actual en los 1990s, como una unidad dedicada a la práctica creativa del performance como una forma de conocimiento, el análisis crítico de la cultura desde una perspectiva de performance, y el activismo como performance (Conquergood citado en Schechner 2002: 24). La consolidación de estos dos programas fue acompañado de la transformación de la revista *The Drama Review* en *The Journal of Performance Studies* (bajo la guía editorial de Schechner) y la consolidación de centros de estudios de performance fuera de los Estados Unidos “como el Centre for Performance Research fundado por Richard Gough en 1988 en Gales, que lanzaría su propia revista, *Performance Research*”.

En este momento crítico fue cuando se publicó por primera vez el trabajo de Judith Butler, probablemente el nombre más reconocido en estudios de performance. En *Gender Trouble* (1990), basado en la noción de “nombrar” y en el trabajo sobre performatividad de Austin, Butler elabora una teoría sobre género, sexo y sexualidad como *performados* (construidos) social y culturalmente por medio de la repetición de actos de lenguaje. El acercamiento post-estructuralista de Butler a la construcción del lenguaje abrió la puerta para el uso de la noción de performatividad no sólo en el análisis del habla o las acciones del cuerpo, sino también en el estudio de otros discursos y manifestaciones culturales entendidos en términos de proceso. El trabajo de Butler enfatiza las relaciones entre los estudios de performance y el trabajo de académicos y teóricos europeos como Jean Baudrillard, Jacques Derrida y Michel Foucault, también interesados en deconstruir este tipo de construcciones discursivas, dedicándose no tanto al estudio del performance como evento cultural sino en el estudio de la gran variedad de eventos, artefactos culturales y abstracciones como performances.

Desde los 1990s, el campo de los estudios de performance ha crecido de manera exponencial al ser sus preguntas reformuladas por académicos en disciplinas como la historia, la geografía, la sociología, los estudios culturales, la literatura y las artes visuales, así como los estudios americanos, afroamericanos, latinoamericanos, latinos y asiático-americanos, estudios feministas, urbanos y de raza. El trabajo realizado por el Instituto Hemisférico de Performance y Política (HEMI) es un buen ejemplo de la gran variedad de las preguntas y tópicos que actualmente se estudian bajo la rúbrica de los estudios de performance. Creado por Diana Taylor en 1999, HEMI es un consorcio de cerca de veinticinco instituciones educativas y de investigación así como centros para las artes y activismo político y social de los Estados Unidos, México, Perú, Chile, Colombia, Brasil, Argentina, y Canadá. Su trabajo se enfoca en la cultura corporeizada como un instrumento para la creación y transmisión de conocimiento y como un instrumento para la manifestación política y de protesta en las Américas. El consorcio hemisférico del consorcio, así como su interés en las artes, la investigación y el activismo, son

Música y Estudios de Performance o ¿Qué Pasa Cuando la Música Sucede?

Como he mencionado antes, el significado de los estudios del performance en la música ha sido bastante reducido. Para la musicología tradicional y su dedicación a la partitura musical como texto, el estudio del performance ha consistido en una disertación sobre cómo el texto musical debe ser convertido en sonido y la ha llevado a hacerse preguntas sobre lo correcto en la interpretación, la autenticidad histórica o el papel de la transmisión oral en la reproducción del espíritu “verdadero” de dicho texto musical, lo que lo hace un proyecto evidentemente emanado del logocentrismo occidental y de su predilección por lo literario sobre lo oral. En la etnomusicología tradicional, la práctica del performance se dedicaba a las acciones y prácticas que rodeaban el performance musical dentro de contextos culturales específicos. La práctica del performance en etnomusicología venía de un paradigma epistemológico muy diferente al paradigma logocéntrico de la práctica de performance musicológica; en etnomusicología el paradigma era antropológico y, como afirma Carol E. Robertson, se preocupaba por el performance como corporeización de mitos (Robertson 2004: 8). Sin embargo, el estudio del performance en la etnomusicología todavía se enfocaba en las acciones del hacer musical y las tomaba como especies de textos musicales que debían ser entendidos. Como he sugerido antes, los intereses de la musicología y la etnomusicología en el performance partían de un intento por entender el sonido, su producción, organización y significado dentro de circunstancias históricas o culturales específicas.

No es una sorpresa que haya sido el interés en la música popular —música considerada de poco interés académico tanto por la musicología como por la etnomusicología en los 1980s— por parte de los sociólogos, psicólogos, comunicólogos y estudiosos de la literatura y el performance en los 1980s y 1990s, lo que llevaría a los estudiosos a preguntarse ya no sobre el significado cultural y social del sonido, sino sobre los usos sociales y culturales de ese sonido. Este giro reevaluaba la relación entre los estudios de performance y la música al cambiar el foco de estudio del “texto musical escenificado” a las prácticas cotidianas relacionadas con el performance musical. Así, el sociólogo Simon Frith retomaba a Erving Goffman para sugerir que “al escuchar música popular estamos escuchando un performance, pero más aún, nuestra escucha es un performance” (Frith 1996: 203). Este énfasis en la escucha terminó influenciando la discusión musicológica, como podemos observar en *Musicking* (1998) de Christopher Small, en donde sugiere que “el performance no existe para presentar obras musicales sino que las obras musicales existen para darle a los intérpretes [*performers*] algo que interpretar [*performar*]” (52). Esta idea, dentro del contexto de una disciplina que todavía tiende a privilegiar el texto musical escrito, fue radical y condujo a un diálogo muy productivo entre la musicología, la teoría musical y los estudios de performance en los trabajos de Small, Nicholas Cook y Philip Auslander.

En el año 2001, el teórico musical Nicholas Cook publicó un artículo titulado “Between Process and Product: Music and/as Performance” [Entre proceso y producto: música y/como performance], en el que toma la idea de Small como punto de partida para sugerir algo que parecía incluso más radical. Cook afirma que al favorecer el performance sobre el texto musical, Small solamente da la vuelta a la dicotomía texto/performance, asegurando que los conceptos de texto musical (partitura) e interpretación son insuficientes para privilegiar de entrada a la partitura sobre el performance y para describir las relaciones entre músicos y dicho texto musical. En lugar de esto, Cook propone entender la música como un continuum entre producto y proceso donde las obras musicales serían guiones que proveen un mapa general para la interacción de los músicos (ver Cook 2001). Sin embargo, el académico en estudios de performance Philip Auslander, sugiere que el renombrar el texto musical como guión no hace nada para evitar privilegiar el texto en la dicotomía performance/obra a ser interpretada. Como una alternativa, Auslander regresa a la idea de Small del músico intérprete como el foco de estudio pero se aleja de su foco musicológico al preguntarse no sobre las relaciones entre el *performer* y su hacer musical, sino en cómo este hacer musical permite al performer construir una identidad musical, una *personae musical* (ver Auslander 2006). El acercamiento de Auslander toma al individuo y su experiencia musical más allá del locus de performance y se pregunta sobre la relación entre experiencia musical y el mundo que rodea al individuo que experimenta. Este tipo de trabajo sitúa la pregunta de la performatividad en un espacio diferente al del acto de hacer musical y al hacerlo establece un vínculo entre música y estudios de performance que articula algunas de las preocupaciones intelectuales de académicos en otras áreas de las humanidades y las ciencias sociales mientras mantiene la música y la experiencia musical en el centro del trabajo de investigación.

Mientras estos diálogos transformaban el campo de la práctica del performance y de los estudios de performance en música a finales de los 1990s; tres importantes libros publicados a mediados de la década articulaban, de manera deliberada o intuitiva, la noción de performatividad más allá del locus del performance musical. En *Samba* (1996), la estudiosa del performance Barbara Browning toma la música africana y afrobrasileña y su corporeización como puntos de partida para explorar las implicaciones culturales de la diáspora africana. La preocupación teórica central de Browning, la relación entre cuerpo y procesos de intelectualización, se aborda a partir de una rica etnografía personal que toma los estudios de performance como base para entender el significado de hablar con el cuerpo en el contexto racializado de la cultura expresiva brasileña. Al año siguiente, el etnomusicólogo Robin Moore publicó *Nationalizing Blackness* (1997), en donde ofrece una fascinante combinación de musicología histórica, etnomusicología y estudios culturales para explorar la forma en que la música se convirtió en un terreno para la negociación de relaciones raciales e ideas sobre la nación en la Cuba de principios del siglo veinte. Sin tratar de hacer estudios de performance de manera consciente, el libro de Moore termina formulando la pregunta fundamental de los estudios de performance: ¿qué es lo que la música hace en un contexto social determinado? Probablemente esta preocupación hizo de éste uno de los primeros libros escritos desde la etnomusicología que se convirtieron en un clásico (al menos en el campo de los estudios culturales latinos y latinoamericanos). Algo similar sucedió con *Listening to Salsa* (1998) de Frances Aparicio, un trabajo que investiga el papel de la música popular en los procesos de construcción de discursos de nacionalismo y de género

musical en la novela puertorriqueña al cuerpo bailante, de los lugares de concierto a las portadas de discos) como performances que articulan una serie de momentos en la memoria cultural puertorriqueña. Al preocuparse por el performance cultural que pasa cuando la música sucede, los libros de Browning, Moore y Aparicio nos muestran cómo los estudios de performance y sus preguntas centrales pueden ser respondidas desde una gran variedad de ángulos metodológicos, desde el trabajo de archivo histórico hasta la etnografía, el testimonio autobiográfico, la teoría literaria e, incluso, el análisis musical.

A principios del siglo veintiuno, siguiendo los pasos de estos autores y su investigación sobre música, cultura corporeizada y el performance de género, raza y diferencia, el trabajo de una generación más joven de académicos entrenados de manera interdisciplinaria no sólo articula la experiencia musical en sitios más allá del locus de performance sino que también propone nuevas formas de entender lo que el performance musical puede ser. El estudio del danzón en los procesos de racialización del imaginario nacional cubano de la investigadora de estudios de performance Jill Lane, y el interés en la maxixe y las apropiaciones del jazz en Brasil para discutir construcciones transnacionales de otredad y raza entre Estados Unidos y Brasil de la investigadora de estudios americanos Micol Seigel, son ambos estudios que se acercan al performance local de raza y nacionalidad a través de la música como parte de complejos de performance más amplios (ver Lane 2005 y Seigel 2009). La perspectiva de estos dos libros pone en evidencia que los complejos de performance operan dentro de procesos históricos, y nos muestran que la música adquiere significación en cuanto articula una variedad de prácticas (desde la danza a la recepción, desde el discurso social hasta la escucha) y procesos que se alejan de los sonidos y el texto que los representa. El trabajo interdisciplinario del académico en estudios étnicos Josh Kun sobre construcciones raciales y nacionales en Estados Unidos, toma la música y la experiencia personal de la música como fuerzas transformadoras, en un movimiento intelectual que lo acerca al proyecto de los estudios de performance (ver Kun 2005). El proyecto de Kun se acerca a la música para explorar como ésta permite a ciudadanos minoritarios y marginalizados en Estados Unidos trascender las contradicciones de sus vidas en ese país. En este trabajo Kun acuña el término “audiotopía”, que ofrece nuevas formas de mirar la música más allá del paradigma musicológico basado en el texto o incluso el énfasis de la etnomusicología en eventos culturales y sugiere que la música puede entenderse como un nuevo tipo de geografía procesual que se crea de nuevo cada vez que los oyentes la habitan y experimentan ese espacio sonoro^[7]. El trabajo del historiador David Suisman sobre el desarrollo comercial de la música popular en los Estados Unidos, que nace de su interés en la relación entre experiencias sensoriales y construcciones sociales, también ofrece otro ejemplo de cómo las preguntas de los estudios de performance en relación a la música y su experiencia pueden ilustrar una variedad de proyectos intelectuales (ver Suisman 2009). Más recientemente, el trabajo sobre Selena, performance y memoria entre las comunidades Latinas de Estados Unidos de la estudiosa del performance Deborah Paredes analiza la música como parte de un complejo de performance (que incluye conciertos, la comercialización en los medios de videos viejos, monumentos de recuerdo, industria discográfica, cuerpos performantes, etc.) que puede convertirse en citas culturales que muevan emociones y estructuras de sentimiento muy fuertes y que en su momento pueden ser usados como lugares para el desarrollo de sentidos de membresía cultural (ver Paredes 2009). Algo similar ofrezco en mi trabajo sobre el Colectivo Nortec, en el cual pretendo exponer cómo la música y su complejo de performance (tecnología, comunidades virtuales, cybercuerpos, activismo, nostalgia y memoria) nos ofrecen nuevas categorías para pensar el espacio, el tiempo y la creación de sentidos de pertenencia de una manera desterritorializada (ver Madrid 2008).

Como lo muestra este rápido recorrido, la intersección entre estudios de performance y música no siempre presenta las mismas coordenadas. No existe un objeto de estudio unificado porque la música no es objeto sino excusa para hacer una gran variedad de preguntas; no hay una metodología única precisamente porque el objeto de estudio varía diametralmente de acuerdo a las preguntas del investigador. Los académicos de los estudios de performance se benefician de metodologías que van desde la deconstrucción hasta la teoría de la danza, desde la etnografía hasta el trabajo de archivo y la teoría musical tradicional, siempre y cuando estas metodologías sean relevantes a las preguntas y a las circunstancias culturales, históricas y sociales que informan los eventos estudiados. Uno podría afirmar que los resultados de estudiar la música desde un ángulo performativo pueden ser tan diferentes e interesantes como las preocupaciones que muevan al investigador. Me atrevería a decir que lo que define a los estudios de performance en la música no es su objeto de estudio, ni su metodología, ni sus resultados sino su interés en una cuestión simple y básica: qué es lo que la música hace en lugar de qué es la música. En otras palabras, una perspectiva desde los estudios de performance a la música se interesaría en lo que la música es sólo en tanto le ayudara a responder qué es lo que hace, mas nunca como el objetivo final de la investigación. En pocas palabras, como asegura Jnan Blau en su artículo en este dossier, la quintaesencia de los estudios de performance en la música es cuestionarse qué pasa cuando la música sucede.

¿Por qué estudios de performance? ¿Por qué ahora?

Desde hace algunos años, casi sin darme cuenta, he pasado a formar parte de un creciente grupo de musicólogos desilusionados con la musicología como disciplina. En mi opinión, incluso tomando en cuenta el giro cultural y el impacto de la Nueva Musicología en la disciplina, la mayoría de los musicólogos siguen hablando de los mismos viejos asuntos. Siento que la presencia de un puñado de académicos que tratan de hacer nuevas preguntas es sepultada por las obsesiones de la disciplina, la obra y el texto musicales (o en el mejor de los casos el performance y el hacer musical) como depositarios de significado musical. De alguna manera, creo que las herramientas y el vocabulario desarrollado por la Nueva Musicología para cuestionar el positivismo de la disciplina en los 1980s se han vuelto palabrería usada para ornamentar trabajos que en el fondo siguen haciéndose las mismas preguntas y que se preocupan demasiado por la interpretación de textos musicales y por demostrarnos el porqué éstos son significativos y merecen nuestra atención. Tal vez esta situación no debería sorprendernos, puesto que las ideas más innovadoras tienden a ser co-optadas y resignificadas por el

incapacidad para conversar y contribuir a los diálogos intelectuales del resto de las humanidades y ciencias sociales (Corona y Madrid 2007: 5-8). El encuentro entre los estudios de performance y la música podría ayudar a los musicólogos a empezar a hacerse preguntas relevantes a estos diálogos intelectuales. El pensar sobre la performatividad de la música más allá del campo del performance y sus aspectos performativos puede ofrecer a los musicólogos una oportunidad de contribuir a su experiencia y conocimiento sobre el sonido para responder preguntas que interesen a una comunidad intelectual más amplia. No sugiero que debemos olvidarnos de lo performativo o del locus de performance sino que sería buena idea incorporar la perspectiva performativa al estudio de éstos y otros aspectos del proceso musical. Pero más allá de eso, propongo que re-evaluemos lo que ese proceso musical es en relación con nuevas formas de entender la producción o composición, el consumo o recepción, y la distribución o regulación musicales; pero también en relación con los cuerpos y sensaciones de aquellos que experimentan la música, en relación con las geografías y virtualidades que permiten que esas experiencias tengan lugar y también en relación con las tecnologías que permiten la magnificación de esas experiencias. Sin embargo, no pretendo vender una visión utópica e idealista de los estudios de performance o sugerir que la musicología puede ser curada de su incapacidad para colaborar verdaderamente con proyectos intelectuales de largo alcance con sólo avocarse al estudio de lo performativo en lugar de lo performativo. Soy consciente de que una nueva relación entre estudios de performance y música presentará una serie de retos intelectuales nuevos y creo firmemente, sin embargo, que la perspectiva de los estudios de performance ofrece un camino para que la musicología contribuya a esos diálogos. Yo sugeriría que miremos a la música como un complejo de performance en el que el performance y lo performativo ofrecen sólo algunos de los incontables sitios en los que podemos preguntarnos sobre la performatividad de la música para entender mejor el mundo que nos rodea.

Los artículos que se presentan en este dossier nos muestran formas muy interesantes de re-evaluar la relación entre música y estudios de performance tanto en la recuperación del enfoque performativo como en nuevas formas de usar el lente performativo. Algunos autores regresan y problematizan el locus de performance y el hacer musical; otros exploran la experiencia individual de la música y su corporeización en relación al performance de proyectos más amplios como la modernización, el género y la raza; algunos utilizan la perspectiva de los estudios de performance para establecer un rico diálogo entre el archivo y el repertorio mientras otros se ocupan de discusiones filosóficas sobre lo que el nombrar la música hace discursivamente. Sin duda, esta colección de artículos nos da una buena idea sobre cómo los estudios de performance pueden contribuir a ampliar el campo de los estudios musicales y cómo estudiar la música puede contribuir a conversaciones más allá de lo puramente musical. En "More than 'Just' Music: Four Performative Topoi, the Phish Phenomenon, and the Power of Music in/and Performance" [Más que 'solamente' música: cuatro topoi performativos, el fenómeno Phish y el poder de la música en/como performance], Jnan Blau retoma los topoi performativos de Pelias and VanOosting en diálogo con el trabajo de Philip Auslander sobre la relación entre aspectos performativos y performativos del performance para ofrecer al lector una idea de lo que la colaboración entre estudios de performance y música puede significar para ambas disciplinas. "Tonality as Law, Contravention, Performativity" [Tonalidad como ley, contravención, performatividad] de Arved Ashby es un ensayo muy provocador que explora lo que el nombrar y definir la tonalidad significan para la idea de una ley musical. El trabajo de Ashby mezcla teoría musical, su historia, y teoría legal para analizar los discursos de poder detrás de la idea de la tonalidad en la música occidental. Escrito con el trasfondo del paranoico ataque republicano en contra de la interpretación en las leyes que se inició en Estados Unidos con la nominación la juez Sonia Sotomayor a la Suprema Corte de Justicia de ese país, el artículo de Ashby llega en un momento muy oportuno para mostrar la complejidad de la forma en que se entrecruzan las ideas sobre ley, convención y regulación, la validación de jerarquías, el nombrar, el placer, la creatividad y la música, y la forma en que estos entrecruzamientos informan los discursos sociales que rodean a la música, los músicos y sus audiencias.

Los artículos de Mercedes Liska y Sofía Cecconi exploran la relación entre cultura corporeizada e identidades. El artículo de Liska, "El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados", y el de Cecconi "Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente" ofrecen estudios profundos de la re-articulación contemporánea del tango y del baile del tango por medio de la exploración de las escenas de tango electrónico y tango queer de Buenos Aires. Aunque los temas de estos estudios se solapan en ocasiones, los diferentes campos disciplinarios que dieron origen a los proyectos de investigación (la etnomusicología en el caso de Liska y la sociología en el caso de Cecconi) nos ofrecen una situación ideal para testificar cómo los estudios de performance pueden enriquecer diferentes perspectivas sobre estudios de caso similares. El diálogo entre el trabajo etnográfico de Liska y el interés teórico de Cecconi ofrecen al lector un panorama completo del papel del tango en el performance de género en la Buenos Aires actual. Los trabajos de Liska y Cecconi sientan una base para el desarrollo de nuevos proyectos de investigación sobre el tango queer y la corporeización cultural.

En "Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre" [Sintetizando raza: hacia un análisis de la performatividad del timbre vocal], Nina Eidsheim estudia el desarrollo y mercadeo de Vocaloid, un software para sintetizar la voz que trata de imitar el timbre vocal de un cantante de soul, y critica las ideas esencialistas por medio de las cuales los consumidores encuentran conexiones entre estilo musical, timbre vocal e identidades corporeizadas como el género y la raza. El estimulante ensayo de Eidsheim busca desnaturalizar estas nociones al exponer los mecanismos discursivos que dan significado a lo que ella denomina "escucha performativa". El artículo de Michael Berry, "Enhancing musical performance" [Realzando el performance musical], toma como punto de partida las relaciones entre tipos de performance que a primera vista parecerían no tener ninguna relación e investiga una gran variedad de posibilidades de realzar la performance musical, desde las alteraciones tecnológicas del sonido hasta el uso de medicamentos que afectan el cuerpo del músico ejecutante hasta el entrenamiento musical como un tipo de acondicionamiento. El objetivo del artículo es explorar nuevas formas de relación entre la creación y la percepción de la música. Berry sugiere que el realce de diferentes momentos del proceso musical crea una especie de

Los artículos de Michael Eisenberg y Pieter Mannaerts muestran dos formas diferentes en las que la perspectiva del performance puede darnos información sobre el repertorio y la práctica musical medieval. En "On the Performance of Plainchant in the Low Countries" [Observaciones sobre el performance del canto llano en los países bajos], Mannaerts regresa a la tradición de la práctica del performance para embarcarse en un proyecto que busca mostrar que no es posible hablar de una tradición única y auténtica de interpretar/performar el canto llano entre los siglos X y XVIII en los países bajos. Mannaerts sugiere que aunque existen continuidades importantes y persistentes a lo largo de estos siglos, los académicos deben prestar atención a las variaciones cronológicas y geográficas para poder entender el performance del canto llano en su contexto histórico. El artículo de Eisenberg, "Performing the Passion: Music, Ritual, and the Eastertide Labyrinth" [Performando la Pasión: música, ritual y el laberinto de Pascua] utiliza el extraño ritual de la *pilota* [pelota] en el monasterio de Auxerre para el encuentro de cosmogonías religiosa y secular en las prácticas lúdicas corporeizadas de la comunidad eclesiástica a finales de la Edad Media. Sin embargo, el trabajo de Eisenberg no trata de describir los aspectos performativos de la celebración de la *pilota*; en vez de eso, él se concentra en las contradicciones ideológicas dentro de ella, preguntándose por las cualidades performativas del ritual y lo que éste permitía hacer a la comunidad eclesiástica de Auxerre. El rico artículo de Eisenberg se mueve fluidamente entre el rigor del entrenamiento musicológico tradicional y el pensamiento crítico de los estudios culturales, poniendo en diálogo al archivo y al repertorio y ensamblando una fascinante narrativa sobre la complejidad ideológica que daba significado a la vida cultural eclesiástica a finales de la Edad Media.

En "Pisa con garbo. El performance del cuplé en la modernidad del mundo hispanohablante", Pepa Anastasio explora el performance del cuplé como una práctica que dio visibilidad a la mujer y a su sexualidad en la Iberoamérica de principios del siglo veinte. Anastasio ve el cuplé como un evento performativo que es también performático ya que presenta en el escenario una serie de comportamientos que refuerzan construcciones de género y jerarquías de la vida cotidiana. Sin embargo, la autora también propone que el performance puede ofrecer un espacio para introducir nuevos comportamientos que subviertan expectativas ontológicas sobre estructuras de género naturalizadas. En el caso del cuplé, Anastasio sugiere que esos comportamientos performativos pudieron haberse filtrado a los comportamientos de la vida cotidiana, volviéndolos así enunciaciones performativas. La autora examina estas situaciones performativo-performativas en relación con el papel cambiante de la mujer en la construcción de un sentido de modernidad Iberoamericana a principios del siglo veinte. En "Musical Trans(actions): Intersections in Reggaetón" [Trans(acciones) musicales: intersecciones en el reggaetón], Ramón Rivera-Servera ofrece un análisis muy provocativo de algunos de los debates actuales entre reggaetoneros sobre autenticidad y comercialización. De entrada, Rivera-Servera critica las ideas de autenticidad y comercialización por su carácter excluyente, lo que deja de reconocer las transacciones de performance que definen lo local dentro de flujos comerciales transnacionales y lejos del discurso de autenticidad. En lugar de eso, el autor propone utilizar la noción de sinceridad para entender el poder afectivo del performance y para identificar cómo los individuos pueden hacer público un sentido de identidad a través de su relación con una serie de complejos de performance.

Agradecimientos

Estoy muy agradecido con *Trans. Revista Transcultural de Música* y, en especial, con Rubén López Cano, su director y editor, por la oportunidad de editar este dossier especial sobre música y estudios de performance. El proceso de pensar sobre su alcance y posible contribución mientras se planeaba la convocatoria de artículos, mientras se seleccionaban éstos, mientras eran evaluados anónimamente y mientras trabajábamos en el proceso final de edición, me ha permitido entender de un modo más profundo las incontables posibilidades que ofrece la colaboración entre estudios de performance y música. También debo reconocer que estoy profundamente en deuda con Susana González Aktories, Liliana González Moreno, Amparo Lasén, Silvia Martínez, Susana Moreno Fernández, Alicia Peñalba, Iñigo Sánchez Fuarros y María Zuazu Bermejo, miembros del equipo editorial de *Trans*, cuyo arduo trabajo hizo el mío un poco más manejable. Finalmente, quiero dar las gracias a los evaluadores anónimos que ofrecieron sus sugerencias sobre los artículos en esta colección; sus comentarios han sido extremadamente valiosos para fortalecer las ideas que aquí se presentan. Creo firmemente que el producto final representa una muy importante contribución para entender de forma diferente la música a través del performance y viceversa.

Notas

[1] Me refiero a Madrid 2003a.

[2] Ver entre otros Béhague 1984; Butt 2008; Cone 1968; Donington 1982; Dunsby 1995; Kivy 1995; Lawson 1999; Nettl y Russell 1995; Rink 2003; y Solís 2004.

[3] El típico ejemplo de enunciación performativa es la frase: "los declaro marido y mujer", que cuando es pronunciada por un juez de paz en el contexto de una ceremonia matrimonial en verdad hace lo que dice.

[4] Del resumen del taller publicado en el programa del X Congreso de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología.

[5] Un archivo de esta conversación puede encontrarse en el siguiente enlace: <http://www.sibetrans.com/foros.php?a=temas&id_foro=22> (acceso el 28 de junio de 2009).

[6] Para una genealogía más detallada de las palabras performance y performatividad y su uso en los estudios de performance y otros campos interdisciplinarios ver Jackson 2004.

[7] Josh Kun define una audiotopia como un espacio sónico "de deseo utópico efectivo a donde muchos sitios que normalmente serían incompatibles son llevados juntos, no sólo en el espacio mismo de una pieza particular de música, sino en la producción de un espacio social y en el mapeo de un espacio geográfico que la música hace posible." Ver Kun 2005: 23.

- Auslander, Philip. 2006. "Musical Personae". *The Drama Review* 50(1): 100-119.
- Austin, J.L. 1962. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bauman, Richard. 1984 [1977]. *Verbal Art as Performance*. Long Grove, IL: Waveland.
- Béhague, Gerard, ed. 1984. *Performance Practice. Ethnomusicological Perspectives*. Westport: Greenwood Press.
- Browning, Barbara. 1995. *Samba: Resistance in Motion*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butt, John. 2008. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cone, Edward T. 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton.
- Cook, Nicholas. 2001. "Between Process and Product: Music and/as Performance". *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory* 7(2) <<http://www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>> (revisado el 5 de julio del 2009).
- Corona, Ignacio & Alejandro L. Madrid. 2007. "Introduction: The Postnational Turn in Music Scholarship and Music Marketing". En *Postnational Musical Identities: Cultural Production, Distribution, and Consumption in a Globalized Scenario*, ed. por Ignacio Corona & Alejandro L. Madrid, 3-22. Lanham, MD: Lexington Books.
- Donington, Robert. 1982. *Baroque Music, Style and Performance: A Handbook*. New York: W.W. Norton.
- Dunsby, Jonathan. 1995. *Performing Music: Shared Concerns*. New York: Oxford University Press.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books.
- Jackson, Shannon. 2004. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kivy, Peter. 1995. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kun, Josh. 2005. *Audiotopia: Music, Race, and America*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lane, Jill. 2005. *Blackface Cuba, 1840-1895*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lawson, Colin. 1999. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Madrid, Alejandro L. 2008. *Nor-tec Rifa! Electronic Dance Music from Tijuana to the World*. New York: Oxford University Press.
- _____. 2003a. "Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía No. 1 de Julián Carrillo". *Resonancias* 12: 61-86.
- _____. 2003b. "Writing Modernist and Avant-Garde Music in Mexico. Performativity, Transcuration and Identity after the Revolution, 1920-30," PhD Dissertation, The Ohio State University.
- Moore, Robin. 1997. *Nationalizing Blackness. Afrocaribbeanism and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Nettl, Bruno and Melinda Russell, eds. 1995. *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Paredes, Deborah. 2009. *Selenidad. Selena, Latinos, and the Performance of Memory*. Durham, NC: Duke University Press.
- Rink, John. 2003. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robertson, Carol E. 2004. "Myth, Cosmology, and Performance". En *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History Vol. 1, Performing Beliefs*, ed. por Malena Kuss, 7-24. Austin: University of Texas Press.
- Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge.
- _____. 1988 [1977]. *Performance Theory*. London: Routledge.
- Schechner, Richard & Mady Schuman, eds. 1976. *Ritual, Play, and Performance*. New York: Seabury.
- Seigel, Micol. 2009. *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Durham, NC: Duke University Press.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, CT: Wesleyan University Press.
- Solís, Ted, ed. 2004. *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley: University of California Press.
- Suisman, David. 2009. *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Tomlinson, Gary. 2007. *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turner, Victor. 1987. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ.
- _____. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine.

para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>

x?