

# Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica

**Natalia Bieletto Bueno**

Departamento de Estudios Culturales, Universidad de Guanajuato, Campus León

[nbieletto@gmail.com](mailto:nbieletto@gmail.com)

## Resumen

Recientemente, algunos grupos de investigadores de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM) han creado una red de colaboración académica (NIMiMS) que aboga por la restitución del sonido en los estudios sobre música, pues, consideran que la ausencia de la música “sonante” en dichos estudios es, en sus palabras, un absurdo. En este ensayo defiendo que tales aseveraciones son resultado de juicios precipitados que yerran en la comprensión de los dilemas que enfrenta una amplia gama de estudios sobre música popular, especialmente aquellos de corte histórico que, si bien tratan de prácticas musicales, no pueden ocuparse del sonido *per se* –al menos no como elemento central– por razones metodológicas e intereses epistemológicos que mucho distan de ser absurdos. En este artículo me valgo de la noción de “inaudibilidad” como un problema metodológico, epistemológico y político propugnado en recientes debates musicológicos (Ochoa 2014 y 2015; Daugherty 2015; Wong 2015; Kapchan 2016). Propongo una reflexión crítica sobre algunos de los dilemas que enfrenta de manera típica el historiador de la música popular. Reviso los estudios de subalteridad y de *performance* como dos alternativas historiográficas que permiten al historiador de la música popular lidiar con la ausencia de sonido y aun así ofrecer interpretaciones sobre las prácticas musicales del pasado. Argumento que la ausencia de sonido, que algunos círculos de estudiosos de la música perciben como “problema”, puede también convertirse en una oportunidad para (re)escribir la historia de las músicas populares. Ejemplifico este punto con un par de ejemplos breves a partir de fuentes tomadas del Archivo Histórico de Ciudad de México. Concluyo que la inaudibilidad de las fuentes históricas de la música popular requiere ser desentrañada mediante un tratamiento multi e interdisciplinar que permita esclarecer las causas históricas del silenciamiento.

Palabras clave: inaudibilidad, auralidad, memoria, Historia de la música popular.

## Abstract

Recently some music scholars from the International Association for the Study of Popular Music, have created a special interest network advocating for the inclusion of music in music studies (NIMiMS). As they state it, the absence of music-as-sound in such studies is an “absurdity.” In this article I contend their views for considering them as the result of hasty judgments that fail to acknowledge the complex reasons behind the absence of sound in music studies, especially in those historical. I defend that if some of these studies do not deal with music-as-sound, is due to methodological as well as political reasons concerning the nature

of the sources, which ultimately concern epistemological interests far from absurd. I start by offering some hypotheses of why the absence of sound may awaken the discomfort of groups such as NIMiMS. I propose a critical assessment of the dilemmas typically met by the historian of popular music by having recourse to the notion of "inaudibility" as recently propounded by USA-based music scholars and who treat it as a methodological, epistemological and political problem (Ochoa 2014 and 2015; Daugherty 2015; Wong 2015; Kapchan 2016). I revise subaltern studies and performance studies as two historiographical models that allow the popular music historian to deal with the absence of sound and still offer some interpretations of musical practices in the past. I claim that the perceived problem of the absence of sound can also become an opportunity for rewriting the history of popular musics. I exemplify my point with two brief examples taken from the Historical Archive of Mexico City. Finally, I conclude that the problem of inaudibility calls for creative multi and interdisciplinary approaches that address the historic and political reasons why some popular musics of the past tried to be silenced.

Keywords: inaudibility, aurality, memory, History of popular music.

### **Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular**

Si alguna vez el estudio académico de la música fue asunto exclusivo de los iniciados en el lenguaje musical, desde mediados del siglo XX una amplia diversidad de estudiosos de varias disciplinas tornaron la vista, con sus métodos y teorías a cuestas, a las expresiones musicales. En oposición a una hegemónica tradición musicológica influenciada por el idealismo alemán que había tratado la música como algo inefable y/o trascendental, el impacto de los estudios culturales en la música supuso estudiar sus significados culturales como un conjunto de prácticas sociales inmersas en estructuras de poder político e ideológico. Tales consideraciones al marco cultural en que la música surge y circula dieron gran impulso a los estudios académicos sobre la música popular, interés que ha crecido con los años dando visibilidad a numerosos aspectos que alguna vez fueron considerados irrelevantes.<sup>1</sup>

Sin duda alguna, la diversificación de miradas en torno a esta manifestación artística ha sido en muchos sentidos benéfica, tanto para la tradición musical centroeuropea y sus derivaciones en el mundo, cuanto para las músicas populares y tradicionales del globo. La emergencia, proliferación y permanencia de diversas asociaciones académicas que se abocan a debatir sobre los métodos más pertinentes para abordar una gran cantidad de preguntas sobre las músicas y los músicos, dan clara cuenta de ello.

Una de las asociaciones académicas que ha dado mayor visibilidad al estudio académico de la música popular es la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM, por sus siglas en inglés). Fundada en el año de 1981, esta asociación ha crecido y se ha organizado en ramas regionales y nacionales. Descrita en su página web como "inter-

---

1. Algunos de estos temas son, por ejemplo, la conformación de los públicos, la recepción que hacen de la música, así como la *performance* de dichos públicos en las ejecuciones en vivo. También se ha considerado el papel de la música popular en la elaboración de identidades individuales y colectivas (género, nación, cultura, raza, clase social, grupos etarios, etc.), la cultura laboral de los músicos (asuntos de autoría, regalías, acuerdos laborales, etc.) y, más recientemente, los usos de la música para el ejercicio del poder y/o sus posibles subversiones (música y violencia, música y postcolonialismo, música y agencia, etc.).

profesional e interdisciplinaria”, los miembros de esta asociación aseguran dar la bienvenida a “cualquiera que esté involucrado con la música popular”. Pese a tales declaraciones de inclusión y tolerancia, algunos de los miembros de esta asociación parecen desacreditar algunas importantes líneas de investigación, específicamente aquellos estudios que no incluyen música, entendida como sus estructuras de organización sonora, entre sus materiales de análisis. Como ellos lo plantean: “la ausencia de música en los estudios sobre música es algo que resulta absurdo”.<sup>2</sup>

Pese a los múltiples y declarados esfuerzos por lograr una genuina interdisciplinaria en los estudios de música, el paulatino desplazamiento del sonido como elemento principal de análisis en los estudios musicales sigue siendo un tema de preocupación entre algunos investigadores, especialmente aquellos que también se desempeñan como músicos practicantes, así como los profesionales con grados en la disciplina identificada como “teoría musical”. Atendiendo tales preocupaciones, en enero del 2015 algunos de estos colegas organizaron la fundación de la llamada “Red a favor de la inclusión de la música en los estudios de música” (NIMiMS, por sus siglas en inglés: Network for Including Music in Music Studies), a partir de la cual sus propulsores pretenden restituir la música a este tipo de estudios.

Los documentos generados por esta red, así como programas de los eventos que la misma ha organizado, permiten identificar la afiliación de profesionales del estudio de la música tales como Esa Lilja, Bob Davis, Kaire Maimets, Eero Tarasti, Juha Henricksson, Sue Miller, Tapio Kallio, Juha Ojala y el veterano co-fundador de la IASPM, Phillip Tag. Estos estudiosos parten del supuesto de que en los estudios de música popular, han primado dos aproximaciones opuestas entre sí: una que lidia con “la música y nada más que la música” y la otra, que se ocupa de “todo salvo de la música”. En su entender, la primera es el resultado de una escuela conservadora afincada en los programas de teoría musical y que ha priorizado el repertorio clásico centroeuropeo y el jazz. En tanto, la segunda, arguyen, está en manos de “estudiosos de las ciencias sociales (en su mayoría anglófonos) y de las humanidades ‘non-muso’ o ajenas a la musicología tradicional”.

Según aducen, las indagaciones llevadas a cabo por estos colegas han desestimado la importancia del sonido, relegándolo “al margen de los estudios de la música popular como un apéndice problemático”. En su exposición del problema identifican la existencia de dos obstáculos principales por los cuales la música como sonido está ausente: 1) el etnocentrismo y exotismo cultural que han primado, respectivamente, en los estudios de la música “cultura” y de las músicas tradicionales del mundo, ambos cuales merman la construcción de categorías de análisis para la música popular (con lo que se puede entender “para las estructuras sonoras de la música popular”); y 2) la hegemonía de las disciplinas sociales que, en la opinión de este grupo, actúa en detrimento de los estudios “intrínsecamente” musicales.

En las páginas que siguen me interesa debatir cómo este supuesto absurdo de la ausencia de la música-como-sonido no resulta tan evidente, especialmente cuando se trata de estudios históricos de música popular y, más aún, en aquellos que se ocupan de épocas previas a la tecnología de grabación. Estimo que esta discusión es especialmente importante en casos en que el porqué de que no haya música que escuchar es justamente lo que se intenta comprender.

---

2. Ver <http://nimims.net/>. A fin de atender lo que ellos perciben como un problema, se llevó a cabo el Simposio NIMiMS en Helsinki, en Noviembre del 2015, evento co-organizado por NIMiMS, el Department of Musicology at the University of Helsinki, Helsinki Pop & Jazz Conservatory y el Finnish Music Archive JAPA.

Comienzo ofreciendo algunas hipótesis sobre qué es lo que puede motivar el interés de grupos como el NIMiMS por el "sonido *per se*". Prosigo con el planteamiento de la ausencia de sonido como un problema inherente a la escucha, es decir como un problema de inaudibilidad, y de esta a su vez como una forma de olvido. Expongo el modo en que recientemente círculos de musicólogos radicados en Estados Unidos han debatido sobre la inaudibilidad como un problema epistemológico que implica consideraciones en los órdenes teórico-metodológico, historiográfico y político. El olvido, en tanto, es un tema que la filosofía de la historia ha considerado como constitutivo de la memoria. Por considerar que la inaudibilidad insta a un debate sobre la construcción del objeto de estudio, discuto la naturaleza de las fuentes históricas que proveen información sobre las músicas populares del pasado y presento los aportes de los estudios subalternos en el tratamiento de los silencios, fragmentos y ausencias en los archivos de la historia, para luego argumentar sobre su potencial para reescribir historias silenciadas. Planteo que los estudios de subalteridad y de *performance* son dos alternativas historiográficas que permiten al historiador de la música popular lidiar con la ausencia de sonido y aun así ofrecer interpretaciones sobre las prácticas musicales del pasado. A manera de ejemplo, analizo un par de fuentes tomadas del Archivo Histórico del Distrito Federal de México.

### **Posibles razones detrás del interés en el sonido**

A fin de comprender el interés por rescatar el sonido que los miembros de la NIMiMS profesan, estimo necesario plantear algunos antecedentes. Quizá sirvan para hacer explícitas algunas de las condiciones que pueden haber incidido en la radicalidad de los juicios presentados por esta red. Considero de utilidad una muy breve mención de la historia de los estudios culturales, así como de la trayectoria y desempeño profesional de algunos investigadores que alientan dicha iniciativa.

El interés por los sonidos que manifiesta la red NIMiMS pueda tal vez explicarse en parte debido a los vínculos cercanos que los estudios de música popular guardan con la Escuela de Birmingham. Los estudios culturales que surgieron de esta escuela tuvieron su origen en la postguerra, en un contexto en que el poder de los intereses políticos se reveló como decisivo tanto en el devenir histórico como en la forma que adquieren diversas manifestaciones culturales. A juicio de Lawrence Grossberg, los estudios culturales tratan del "entendimiento de los modos en los que la realidad misma, y las formas con las que nos relacionamos con ella, son construcciones contingentes que están íntimamente ligadas con la organización y articulación de la cultura y el poder" (2010, 51). Dados los vínculos que los estudios culturales guardan con el marxismo y con los proyectos de izquierda, a los analistas culturales se les ha acusado de ponderar sus agendas políticas y de supeditar sus interpretaciones a las ideologías con que comulgan. Es probable que en vista de lo anterior, el estudio de las estructuras sonoras se considere como una especie de mediador "neutral" que sirva para tamizar los intereses ideológicos o políticos, en fin, "subjetivos" del investigador.

Los propulsores de la red NIMiMS son en su mayoría músicos practicantes y algunos otros periodistas o investigadores del área de las comunicaciones; algunos de ellos –Mamets, Lilja– se han desempeñado en el campo del análisis musical ("music theory" en inglés) y en el diseño de pedagogías de análisis musical para no-músicos. Incluso en algunos casos se puede identificar su proveniencia de escuelas de musicología vinculadas al desarrollo de la semiótica

musical de bases estructuralistas (por ejemplo, la Universidad de Helsinki). De los currículums de los miembros de esta red que he logrado identificar, también se desprende un interés por el estudio cultural del significado musical y su relación con referentes para-musicales, tanto en música de autor como en música popular. Es entonces plausible que, debido a su formación y trayectoria, entre los temas de interés de estos investigadores figuren prioritariamente las músicas notadas o transcritas, la escenas musicales en la vida contemporánea, o las músicas del siglo XX que, si ya no se mantienen “vivas”, al menos tuvieron la fortuna de haber sido grabadas. La menor parte de ellos son musicólogos históricos. De lo anterior se podría inferir que su experiencia al enfrentar el estudio de la música popular en archivos históricos (que pueden o no ser musicales) sea limitada.

Al trabajar la música popular anglófona del siglo XX, es probable que la mayoría de los impulsores de esta iniciativa tomen el referente de la industria musical afincada en la grabación de audio o video y la *performance* en vivo como textos centrales; textos a los que el historiador de la música popular, especialmente el que se ocupa de músicas anteriores al siglo XX, no tiene acceso.

El interés por estudiar escenas musicales contemporáneas puede además explicarse por la relación histórica entre el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS, por sus siglas en inglés), en Birmingham, el desarrollo de los Estudios Culturales y el de los estudios de música popular. Así, al trabajar mayoritariamente con el método etnográfico, es probable que los investigadores se vean frecuentemente enfrentados a una llamada “crisis de representación”, que surge en el momento en que los investigadores toman conciencia de que, en muchos casos, las representaciones de los protagonistas de sus historias son creadas por el investigador. De tal modo, no resulta inusual que los protagonistas de las historias (músicos, compositores, intérpretes, gestores, periodistas, públicos entrevistados, etc.) no compartan las interpretaciones del investigador; más aún, en algunos casos, el desempeño profesional de estos sujetos –mediado por factores tales como credibilidad entre sus círculos, arraigadas nociones de autenticidad, prestigio, etc.– se puede ver comprometido.

Por todo lo anterior, quizá entre algunos círculos aún prime una creencia tácita en que el análisis de las estructuras sonoras de la música ofrecerá interpretaciones “más objetivas” o pertinentes cuando de música se trate. Si bien, las declaraciones de la NIMiMS en su página web, no hacen explícita la búsqueda de una supuesta neutralidad a partir del análisis musical, su preocupación por la ausencia de estructuras sonoras en los estudios de música sí hace patente una desconfianza hacia tales estudios. ¿Por qué? ¿En qué se fundamenta la valoración del análisis musical como herramienta de conocimiento?

La confianza, en ciertos círculos, de que los “sonidos en sí mismos” nos dirán algo más “nítido” y diáfano que las palabras que los intentan explicar tampoco puede sostenerse de modo tan inmediato. La que a partir de los años 1980, se llamó “musicología crítica” (o “New Musicology” en el contexto de Estados Unidos), contribuyó a develar que la construcción misma de la teoría musical estaba afincada en intereses políticos, prejuicios etnocéntricos, patriarcales, e ideológicos; que tiene además cargas culturales e históricas; y que la escucha y la subjetividad están íntimamente relacionadas (Kerman 1985; McClary 1991; Brett et al. 1994; Cusick 1994). Así, el estudio crítico de la música, incentivó que la tradición de la *Musikwissenschaft* (ciencia de la música) fuera develándose como menos científica y más contingente a sus culturas específicas o a los proyectos políticos e ideológicos de su época. Esta heterogénea corriente

de investigación mantiene vínculos cercanos con las humanidades (especialmente con las de corte post-estructuralista) y las ciencias sociales a través de campos como la sociología, la antropología y la historia, el feminismo, los estudios de género y *queer*, la teoría postcolonial y el giro decolonial, la crítica literaria y la geografía, entre otras. De tal modo, las preguntas que se plantea no necesariamente recurren al análisis musical y, cuando lo hacen, suele ser de manera complementaria a otros métodos (Agawu 1997; Rosen 2000; Fallows 2008). Y aunque son ya varios años desde que se dieron los debates más álgidos en torno a la posición del análisis musical en los estudios culturales de música, la "ausencia" de sonido aún parece seguir siendo materia de disputa. Tal fue el caso en el debate que se suscitó luego de la entrega del Premio de Musicología Casa de las Américas en el año 2014, sostenido por algunos miembros de la rama latinoamericana de la misma IASPM entre el 26 de Marzo y el 7 de Abril del año señalado y titulado "Sobre el premio Casa y la identidad de la disciplina". El año en cuestión, el premio fue otorgado a Oscar Hernández por su estudio *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960* entre cuyos méritos se destacaron "el nivel comunicativo del marco teórico, el trabajo empírico y el análisis musical" (*La Ventana*, 11 de marzo 2016). Días después del anuncio del ganador y al problematizar la posición del análisis musical como un elemento constitutivo del constructo disciplinar identificado como "musicología", Julio Mendivil –entonces presidente de la rama latinoamericana de la IASPM y miembro del jurado del premio– señaló la necesidad de

hacer una distinción [...] entre trabajos que aportan a la musicología valiéndose de conocimientos de otras disciplinas y trabajos que son escritos desde otras disciplinas en desmedro de un lenguaje musicológico, sea lo que sea este último. ¿Es esto una política excluyente? Me temo que sí y que no puede ser de otro modo. Las disciplinas no se mueven en un limbo, sino en el marco de instituciones académicas, regidas por espacios del saber ganados en muchos años de esfuerzo; su existencia por lo tanto –o mejor dicho su reproducción– está estrechamente ligada a ciertos perfiles definidos que establecen fronteras con otras ramas del conocimiento.<sup>3</sup>

Aun sin hacerlo explícito, pero con claridad, Mendivil apunta a la existencia de los "campos" profesionales, en el sentido que les asigna Pierre Bourdieu, como cualquier arena socio-espacial no homogénea en la que la gente maniobra y lucha por obtener los recursos disponibles (Bourdieu 1993). En este sentido, el sociólogo francés considera la interdependencia entre los recursos que proveen las instituciones de educación y cultura y el grado de agencia de los sujetos cuya actividad profesional gira en torno a dichas instituciones. Esto puede responder a las formas de organización institucional en que las disciplinas típicamente, si bien no en todos los casos, se corresponden con los departamentos universitarios. En dicho sentido, la aprobación de financiamientos, la evaluación de protocolos de investigación, el desarrollo de proyectos y finalmente la obtención de plazas (uno de los recursos en máxima disputa), depende de la apreciación social de qué es lo que constituyen "los estudios musicales", así como de quiénes están legítimamente capacitados para llevarlos a cabo. Es posible entonces que el interés por rescatar la música *per se*, pueda deberse a este tipo de consideraciones. Lo que resulta paradójico es que la denominación "estudios sobre música" justamente se ha propuesto como una alternativa a los términos "musicología" o "teoría musical" con el afán

---

3. "Sobre el premio Casa y la identidad de la disciplina", debate sostenido en la lista de discusión de IASPM-AL entre el 26 de Marzo y el 7 de Abril de 2014.

de ampliar los métodos, y con ello los aportes de tales estudios, sin necesidad de ceñirse al requisito del análisis de las estructuras sonoras.

Respecto de este debate, Alejandro Madrid, también ganador del Premio Casa de las Américas en el año 2005, proporcionó una opinión que suscribo y cito por considerarla de gran pertinencia para el tema en cuestión. La considero además relevante por la respuesta que brinda a la anteposición de los términos “música” y “contexto” referida en el supuesto de los miembros de la NIMiMS

La musicología no es una disciplina, es un campo multidisciplinar y lo ha sido desde su creación como área de estudios académicos. El problema es que ha definido su objeto de estudio de una manera muy cerrada que a la larga le ha impedido ser realmente relevante en diálogos académicos más allá del ghetto musicológico (con notables excepciones) [...] en el mejor de los casos, se abrió a otras manifestaciones musicales pero siguió empecinada en que su objeto de estudio era “la música” y lo demás era “contexto” para entenderla. La musicología no dio respuestas a las preguntas que la mayoría de los intelectuales no-músicos se hacían de ella y por lo mismo dejó el campo abierto para que estos se ocuparan de estudiarla con fines más amplios que entender “la música”. El deseo por la [autodefinición y la aceptación de la disciplina] se empieza a dar cuando los musicólogos se ven enfrentados a nuevas formas de acercarse a la música y se preguntan “qué puedo aportar yo, como musicólogo a esos diálogos”. La respuesta: [el] “análisis musical formal” deja mucho que desear [...] los musicólogos suelen no ser contratados en otros departamentos porque las preguntas que se hacen [sobre] la música suelen ser irrelevantes para los diálogos intelectuales de otras disciplinas. Es aquí cuando se evidencia que la musicología pocas veces ha estado en diálogo verdadero con otras disciplinas.<sup>4</sup>

Así pues, es de notar la coexistencia de dos corrientes de pensamiento en torno a la relación entre los sonidos musicales y el contexto en que estos se gestan; mientras que una los considera elementos vinculados, pero autónomos entre sí, la otra defiende su existencia como aspectos mutuamente constitutivos. Si se considera entonces que la primera corriente ha mantenido un mayor arraigo en las prácticas de la disciplina, es de esperarse que la ausencia de sonidos en los estudios musicales represente un problema.

El tema de la ausencia de sonidos, es mucho más apremiante en estudios históricos de la música popular, por el simple hecho de que en muchos casos se trata de músicas no inscritas, o anteriores a las tecnologías de grabación. Por tales razones, es frecuente que muchos historiadores de la música popular enfrentemos la exigencia de justificar proyectos de investigación musical cuando “no hay música que estudiar”. A menudo, asesores de tesis, comités de evaluación, o colegas, desalientan potenciales investigaciones advirtiendo en ocasiones sobre la inexistencia de partituras o grabaciones. Ante tales preconcepciones, los historiadores hacemos notar que las músicas del pasado pueden ser estudiadas gracias a que alguien las describió, para bien o para mal. Estos testimonios, verbalizaciones de la experiencia de escucha, han sido referidos por Ana María Ochoa como *tecnologías de inscripción sonora* (Ochoa 2014), y arrojan una rica información sobre las prácticas musicales y de escucha en el pasado. Sin embargo, en los

---

4. Lista de debate IASPM-AL, 26 de Marzo de 2014.

casos más desafortunados, muchas músicas de la vida cotidiana no fueron objeto de interés para su conservación sea bien en notación musical o en registros históricos, e incluso pasaron desapercibidas como materia de reflexión; una ausencia importante si se considera lo mucho que las músicas populares dicen sobre la conformación de colectividades y el papel de estas en los cambios sociales. En tales casos, el tema de la ausencia de registros e inscripciones se convierte en un elemento central de la investigación; mientras que la pregunta guía se ocupa tanto de los sonidos como de quienes los escucharon. Por ello, la omisión de ciertas músicas en los registros se convierte en una pregunta sobre el olvido histórico. Estas consideraciones transforman la indagatoria de un tema puramente sonoro, a una investigación de carácter social.

Por ello es válido y pertinente preguntar: ¿cómo incluir los sonidos cuando muchas veces las músicas de la vida cotidiana no fueron registradas, no se diga ya en notación musical o grabaciones sonoras, sino incluso en inscripciones textuales que permitan estudiarlas? Incluso en casos en que existen descripciones de las músicas populares del pasado, estas son muchas veces tendenciosas, luego entonces ¿qué puede el historiador hacer respecto del manejo de tales prejuicios?

### **Olvido e inaudibilidad**

La filosofía de la historia ha contemplado entre sus temas principales el que concierne al olvido como material de indagación histórica. Al filósofo Paul Ricoeur, por ejemplo (2004) le ocuparon dos preguntas centrales en torno a la memoria: qué es lo que se recuerda y a quién pertenece dicho recuerdo. Ya que Ricoeur ponderó la explicación de la memoria colectiva por sobre la individual, entonces la pregunta redundó en los modos en que se recuerda colectivamente. Además adujo que, puesto que la memoria selecciona y discrimina entre eventos del diario acontecer, el olvido es inherente a ella. Así, diríamos a los miembros de NIMiMS, la ausencia de sonido en los estudios históricos de música popular es muestra de este olvido y, por ende, un elemento intrínseco a la historia de las músicas populares. Si bien tal señalamiento puede parecer evidente, el tema central planteado por Ricoeur y otros historiadores que se han ocupado del tema, no es ya demostrar que el olvido existe como parte constitutiva del recuerdo, sino cómo se recuerda y, por ende, cómo y por qué, algo pasa al olvido. Para el caso que nos ocupa, la pregunta es ¿cómo es que algunas músicas populares del pasado se han convertido en olvido, haciendo imposible que el historiador incluya sus sonidos e inscripciones?

Uno de los puntos que, en mi opinión, reviste mayor interés en debates recientes sobre el sonido, incluyendo su ausencia, gira en torno a la noción de inaudibilidad. En el Congreso de la Sociedad de Etnomusicología (SEM), celebrado en Austin en Diciembre del 2015, estudiosos del sonido provenientes de las áreas de la etnomusicología, y la musicología cultural principalmente de la academia Estadounidense, se dedicaron a reflexionar sobre este concepto. En sendas mesas redondas, se llegó a una reflexión sobre la inaudibilidad no como la incapacidad del oído de escuchar sonidos, sino más bien como el resultado de silenciamientos históricos. Lo inaudible refiere entonces a los límites de la escucha debido a circunstancias históricas, culturales y socio-políticas que generan restricciones para la práctica, propagación y preservación de sonidos.



El planteamiento que hacen los propulsores de la red NIMiMS parece sugerir su apego a una conceptualización del sonido como un ente autónomo y dissociado de los escuchas. En mi opinión, esto les conduce a desestimar la complejidad del debate teórico-metodológico que implica la sola idea de “rescatar el sonido”. Para poder debatir propuestas como la de la red NIMiMS, a favor de la recuperación del sonido en los estudios históricos de la música popular, entonces es también necesario traer al debate consideraciones recientes sobre la escucha y el sonido como fenómenos mutuamente constituidos.

La incorporación de principios de la fenomenología en la semiótica de la música y reevaluaciones de la ontología del sonido y la escucha, han ocasionado en las últimas décadas una transformación ontológica de las categorías de sonido y escucha, fenómenos que, si bien siempre asociados, alguna vez fueron considerados autónomos. De acuerdo a este paradigma, no hay sonido posible sin alguien quien lo escuche. Así pues, la representación del objeto sonoro es construida por el sujeto que experimenta la vibración del aire en el oído y el resto del cuerpo (Don Ihde 1976; Bodie y Crick 2014; Eidsheim 2011 y 2015). La escucha implica pues un acto de interpretación, de direccionamiento de la atención, de ajuste sensorial. Al estar mediada por el cuerpo, la escucha además es indisociable de los otros sentidos perceptuales que se retroalimentan para configurar y dar sentido al estímulo. Y puesto que el cuerpo habita culturas que se desarrollan en un tiempo-espacio, la escucha no puede ser considerada una actividad “neutral”. En lugar de ello es una habilidad culturalmente adquirida, contingente a la conformación cognitiva-corporal del sujeto, así como también a su situación socio-histórica. En términos teórico-metodológicos, la imbricación de sonido/escucha como díada indisociable complica los límites disciplinares, generando difusas líneas entre lo que constituyen los estudios musicales, las humanidades, los estudios sociales y el activismo político. Como indica Deborah Kapchan:

En un momento en que la representación y su objeto no pueden separarse, cuando la materia y el significado no son entidades discretas, sino que emergen una de la otra, cuando la teoría es indivisible del método, el entendimiento del sonido es prometedor para el análisis social justamente porque el sonido nunca es estático; el sonido y el cuerpo resonante requieren teorías que den cuenta del movimiento, de la fluctuación y de la indivisibilidad de la política y la estética (Kapchan 2016, 115).<sup>5</sup>

Como es de notar, el problema reviste relevancia epistemológica y no resulta tan absurdo como la red NIMiMS sostiene en su página.

### **Giro sensorial y giro aural**

El llamado giro sensorial en las humanidades, ha abierto nuevas rutas de indagación. En tanto aproximación sensorial al estudio de la cultura, la inflexión de los sentidos ha ofrecido fructíferas alternativas para conocer e interpretar la dimensión afectiva de las sociedades. Una gran cantidad de literatura reciente en diversos campos se ha encargado de consolidar este campo de indagación académica (Howes 2003, 2006a, 2006b y 2013; Classen 2014; Howes y Classen 2014; Stoller 1997). Si bien esta atención incrementada a los “sensoriums” particulares

---

5. La traducción es mía.

de cada cultura fue en un inicio atendida por la historia y la antropología, sus alcances se han expandido además a áreas tales como la geografía urbana, la sociología, la estética, los estudios de comunicación y también a la música y los estudios sonoros.

El "giro aural" por su parte, consiste en una atención incrementada a la escucha, concibiéndola como un importante elemento en la construcción de conocimiento, no únicamente el histórico (Sterne 2003; Feld 2004 y 2013; Szewndy 2009; Samuels et al. 2010; Ochoa 2014). El neologismo "acustemología", acuñado desde mediados de los 1990s concibe la escucha como un mecanismo de anclaje en el mundo (Feld 1996 y 2013) y como un elemento de construcción (o destrucción) de subjetividades (Rice 2003; Connor 2004; Cusick 2006 y 2013; Hagwood 2011). Las consideraciones sobre la escucha que mencioné arriba, han dado lugar a la emergencia de nuevas perspectivas historiográficas que, combinadas con otras ya existentes, han permitido nuevas pesquisas sobre el sonido, la música y el silencio; por ello han sido también utilizadas como herramientas para la indagación cultural y socio-histórica. Así, el campo de la auralidad propone el entendimiento de la escucha como una práctica social y como determinante factor de mediación de las interacciones humanas. Como tal, ofrece un fructífero campo de análisis cultural e intersubjetivo. Así, se le puede entender como vía de acceso al estudio de conflictos sociales o como un terreno de lucha política, entre otros (Ochoa 2006 y 2014; Daughtry 2015; Wong 2015; Kapchan 2016).

No dudo que los colegas de la red NIMiMS estén ampliamente familiarizados con las implicaciones del giro aural, así como con la importancia de la escucha en el esclarecimiento de conflictos sociales. Por eso mismo resulta más incomprensible aún que su discusión sobre la ausencia de música en los estudios sobre música popular sea tan somera y en muchos sentidos simplista.

Temas como los temores que algunos sonidos incitan en los grupos de poder, los intereses políticos de un momento determinado, o las condiciones adversas de existencia de las culturas que cultivan ciertas músicas, pueden ser algunas de las causas más importantes de los silenciamientos históricos; de ahí, entonces, la imposibilidad de incluir el sonido en muchos estudios históricos de música popular. Claramente esto implica un deslizamiento de lo inaudible como problema acústico (algo de lo que se habían ocupado una gran variedad de disciplinas, como por ejemplo la física, con la conformación de las frecuencias ultrasónicas, supersónicas, etc.; la tecnología, con la investigación con fines de diseño de sistemas para capturar ciertas frecuencias inaudibles al oído humano; la medicina, a fin de entender y abatir condiciones como la sordera o debilidad auditiva, etc.) hacia lo inaudible como un problema metodológico historiográfico, político y, en última instancia, epistemológico.

Al plantear lo inaudible como un tema epistemológico, una de las preguntas propuestas en el Congreso de la SEM ya referido fue "¿cómo es que los límites del sonido nos ayudan a pensar los métodos, objetivos y fines políticos de lo que nos ocupa en términos de investigación social e histórica?"<sup>6</sup> Si hay sonidos que aparentemente están perdidos en la historia por causas que involucran el ejercicio del poder, ¿qué es lo que el historiador puede hacer ante tales

---

6. Esta pregunta fue planteada en la mesa de debate "Perspectivas interdisciplinarias sobre la escucha y la auralidad" en el 60º Congreso de la Sociedad de Etnomusicología (SEM), celebrado en Austin, Texas, en diciembre del 2015. Los ponentes fueron Casey O'Callaghan, J. Martin Daughtry, Tom Rice, Deborah Kapchan, Deborah Wong y Ana María Ochoa.

silencios y ausencias? ¿con qué opciones cuenta el investigador para abordar casos en que las medidas implementadas por los grupos de poder a fin de acallar las prácticas musicales que despertaron sus ansiedades tuvieron éxito?, más aún, ¿qué conocimiento histórico y político puede proporcionar el esclarecimiento de los modos diversos en que algunas músicas se hicieron inaudibles?

### Imaginación sonora

Como en cualquier proyecto de investigación histórica, la recuperación de los sonidos del pasado requiere el ejercicio de la imaginación. Si acaso alguna expresión musical fue objeto de intentos por silenciarla, se puede pensar que era porque de algún modo resultaba objetable, o cuando menos incómoda. Esto obliga a preguntar si acaso pueden los sonidos ser “ofensivos por sí mismos”. La intuición, pero sobre todo la experiencia adquirida en la interpretación cultural de la música, sugiere que no. Típicamente, es algo más allá de lo meramente sonoro lo que genera la preocupación por la práctica de ciertas músicas y las hace blanco de intentos de silenciamiento.

Rescatar los sonidos del pasado exige sobre todo, no solo escuchar con el oído, sino además considerar los cruces intersensoriales que se implican en la escucha. En otras palabras, esto requiere imaginar aquello que los sonidos pudieron haber incitado en el cuerpo y en las mentes de algunos escuchas y así recuperar las memorias sonoras de prácticas perdidas. Lo anterior supone no extraer los sonidos de una práctica integral, sino más bien recuperar la dimensión sensible en su integridad; re-vivenciarla, según proponen quienes abogan por el desarrollo de los “estudios sensoriales” (en inglés, “sensuous scholarship”). Al respecto de la imaginación sonora, Jonathan Sterne indica que: “es un neologismo deliberadamente sinestésico –es sobre el sonido, pero ocupa una posición ambigua entre una cultura sonora y el espacio de contemplación fuera de ella [...] El concepto busca referir la historia intelectual sobre el modo en que concebimos nuestras propias capacidades creativas y críticas” (Sterne 2012, 5). De ahí que la descripción de aspectos que no son necesariamente sonoros sea tan importante y útil.

Abundan ejemplos de músicas sobre cuya existencia solo sabemos porque en su momento representaron una falta a consideraciones tácitas de las normativas de moral y conducta dictadas por los grupos hegemónicos, o incluso a los códigos civiles vigentes. En el mejor de los casos, estas músicas se hacen audibles porque representan un “ruido social”, es decir, irrumpen en el orden social establecido y lo desestructuran, según lo explica Jacques Attali (1985).

Así, en los intentos de prohibición y control de la *performance* de tales repertorios, las autoridades a cargo de mantener el orden fueron dejando registros escritos de estas músicas. Como señalé anteriormente, los registros de los sonidos de estas músicas no necesariamente fueron hechos en notación musical. Más bien, en la mayoría de los casos y por tratarse de música popular, los rastros de estas músicas se deben a descripciones verbales sobre las prácticas musicales y sobre sus efectos en el o los escuchas. Si bien muchas veces tales registros pueden ser someros en lo que respecta a sus componentes sonoros, sí suelen ser explícitos en el tipo de agravio que se cometía. Usando estos datos, ocasionalmente el historiador musical puede inferir cómo el sonido pudo haber contribuido a configurar la temida ofensa, pues sabemos que las descripciones musicales arrojan datos no tanto de la música como sonido cuanto de las

culturas de escucha de quienes inscribieron el registro. Al respecto Ana María Ochoa señala,

Una vez que el sonido es descrito verbalmente y registrado en escritura (inscrito), se convierte en una formación discursiva que tiene el potencial de crear y movilizar un régimen acústico de verdades, un vínculo entre el poder y el conocimiento en el cual algunos modos de percepción, descripción e inscripción de los sonidos son más válidos que otros en el contexto de relaciones asimétricas de poder (Ochoa, 2014, 33 [Traducción mía]).

Por ende, tales culturas aurales pueden generar mecanismos de estratificación social y, con ello, condiciones de desigualdad para las prácticas musicales, lo que finalmente podría derivar en su inaudibilidad.

### **Los estudios de subalteridad y el prejuicio como fuente**

Lo que me interesa señalar, es que justamente el miedo y/o los prejuicios en contra de ciertas músicas son los elementos determinantes para la preservación de sus rastros históricos y contienen fructíferos datos de análisis de las prácticas musicales, incluso cuando en sí mismos no constituyen sonidos, o mejor planteado, constituyen "la ausencia de sonido". De ahí que estas fuentes requieran un tratamiento especial en que, si bien la música se mantiene como elemento central, los sonidos *per se* no necesariamente aportan elementos importantes para el análisis cultural.

Una perspectiva teórica que ha dedicado especial atención al tema de los silencios, las ausencias y los fragmentos de la historia, lo constituyen los estudios de subalteridad. Esta corriente, cuyo origen se atribuye a los intelectuales del postcolonialismo de la India, ha contado también con un desarrollo propio en América Latina. Basados en gran medida en el método deconstructivo propuesto por Jacques Derrida, los estudios de subalteridad han tenido un notable impacto en la escritura de la historia, especialmente en la historia de "los de abajo" (Banerjee 2010). Los efectos de estas orientaciones en los estudios de música en Hispanoamérica han comenzado a arrojar frutos en años recientes (Santamarina 2007; Alegre 2015; Bieletto 2015), complementando un preexistente y amplio corpus de estudios que, sin necesariamente recurrir a la categoría de subalteridad, sí han indagado sobre la marginalización histórica de las músicas de grupos sociales como los indígenas, los negros, las mujeres y los niños (Arribas José María 1998; Birembaum 2006; Muriel y Lledías 2009; Ramos 2010; Rondón 2002 y 2014).

Uno de los aportes historiográficos más significativos vinculados a los estudios postcoloniales ha sido la formulación de la categoría de "subalterno", concepto que luego daría lugar a los llamados estudios de subalteridad, así como a un posterior debate que cuestionó las bases mismas de dicha categoría. La consideración de que el subalterno "no tiene voz" está íntimamente relacionada con la noción de "inaudibilidad" sobre la que vengo insistiendo. En el ya clásico artículo "¿Puede hablar el subalterno?" Gayatri Spivak (1988) planteó el problema de que el rastro histórico de algunos sujetos es solo audible gracias a los registros e inscripciones mediados por otros sujetos con mayor poder de representación. En este momento inicial, se reconoció a estos sujetos como la alteridad de los grupos hegemónicos y se hizo hincapié en su marginalidad histórica; es decir, de manera axiomática se les negó

capacidad de representación propia, por lo que se les caracterizó como “subalternos”. En este paso inicial, se reconoció también el problema de que los registros históricos sobre la vida de estas personas, están mediados por la “voz” de sujetos en posiciones de mayor poder. Por ello se denunció la necesidad de diseñar historiografías pertinentes para el análisis de dichos rastros mediados (Spivak 1988b).

Las historiografías deconstructivas, señaló Spivak en su momento, requerían de un cuestionamiento en la producción de la fuente. Como ella indica, las historiografías tradicionales, han considerado los discursos hegemónicos como sus fuentes principales. No obstante, dichos discursos presentan una inherente falla cognitiva, la cual surge debido a que el poder discursivo de las élites es mayor que el de los subalternos. La consideración exclusiva de dichas opiniones dominantes por parte del historiador resulta en un ineluctable silenciamiento de la perspectiva y la experiencia subalterna (Spivak 1988b). En sus intentos por instrumentalizar el poder, las clases gobernantes condicionan la producción de la evidencia histórica, de modo que solo algunos pocos rastros de la marginalidad son accesibles. Ya que los discursos hegemónicos omiten consideración a la perspectiva de su contraparte subalterna, entonces la falla cognitiva es “irreductible”. Sin embargo, Spivak encuentra en el método deconstructivo una alternativa para prevenir que el historiador caiga preso de la inamovilidad interpretativa que implicaría la aceptación de dicha falla. La maniobra interesante, aduce, es “examinar la producción de la evidencia, piedra basal del edificio de la verdad histórica, y analizar los mecanismos de construcción de un Otro, utilizados para consolidar, la idea del sí mismo” (1988, 7).<sup>7</sup>

La diferencia entre las historiografías características de los estudios de marginalidad (“historias desde abajo”) y aquellas que recurren a la perspectiva subalterna basada en el método deconstructivo reside justamente en el tratamiento de las fuentes existentes. Mientras que las primeras recurren a las pocas fuentes disponibles sobre la vida de los sectores marginales y usan esos datos como evidencia de hechos, las segundas cuestionan la naturaleza misma de las evidencias. Por ello deben valerse de una gran variedad de elementos (escritos, ausencias, actos y actitudes) para intentar “construir” una fuente y justificar su uso. Si bien en ambos casos el historiador “llena” los huecos históricos y los interpreta, el método deconstructivo impulsa al investigador a trabajar, bien con los fragmentos en los registros históricos o con los prejuicios inherentes en sus inscripciones. Al suspender los significados aparentemente evidentes de dichas inscripciones históricas el investigador, lejos de estar inmovilizado por dichos prejuicios y fragmentos, juega una parte activa en buscar las causas de aquellos y las motivaciones de estos.<sup>8</sup> Como señala la etnomusicóloga Lizette Alegre, refiriendo a Gyan Prakash, “pese a que no hay más alternativa que habitar la disciplina, la subalteridad emerge ahora como una posición desde la cual se puede repensar la historia y convertir sus contradicciones y ambivalencias ‘en fundamentos para su reescritura’” (Alegre 2015, 34).

### **Las músicas racializadas**

Excede a los fines de este artículo hacer una demostración detallada del modo en que los estudios de subalteridad permiten que prácticas musicales silenciadas por diversas

---

7. Desarrollé este argumento en Bieletto 2012.

8. Gayatri Spivak ha debatido este punto con mayor detenimiento en Spivak 1999 y 2005.

circunstancias se hagan audibles.<sup>9</sup> Quiero solo proporcionar un ejemplo de una fuente que permite observar el tipo de dilemas del que vengo hablando. Se trata de un artículo de prensa sobre la música folklórica cubana que estaba en boga en la Ciudad de México en la década de los 1920. El escaso detalle que el autor proporciona sobre el contenido sonoro de las músicas de que trata ejemplifica algunos típicos desafíos que enfrenta el historiador de la música popular. Asimismo, sus juicios sobre estas músicas permiten indagar sobre una cantidad de temas, tales como estrategias de clasificación de música y músicos, la influencia de un paradigma historiográfico de evolucionismo cultural en los años 1920 y la permanencia de los prejuicios raciales que fueron instaurados con el pensamiento colonial. Todos ellos brindan la oportunidad de invertir los agentes sociales y hacer con ello una reescritura de la historia; es decir, explorar el tipo de presiones sociales que la música de raíz africana impuso a la ideología dominante y observar los esfuerzos de sus representantes por caracterizar dichas músicas y, en tal ejercicio, preservar su posición de mayor poder. El artículo fue escrito por el crítico de arte catalán Martí Casanovas y publicado en la Ciudad de México en 1928.

El folklore musical cubano [es] uno de los más ricos de América por la variedad de sus ritmos, [...] es posiblemente el que ofrece en los países de nuestro continente, [...] el caso de la persistencia más pura y sostenida de sus orígenes africanos, perpetuándose sin degenerar y mixtificarse a través de las generaciones. Se explica que sea así: hoy, aún, pese a los frecuentes y cada día más acentuados cruces raciales, más del tercio de la población cubana es negra africana [...] esta proporción se sostiene y perpetúa por ancestralismo sus costumbres y tradiciones, [...] permitiendo que esas costumbres de ascendencia africana, y con ellas la música afrocubana, puedan producirse dentro de su medio propio y de su ambiente, conservándose puras y oponiendo, [...] una fuerte e impenetrable resistencia a toda influencia. Así, los aires más típicos y característicos de la música cubana, el son y la rumba, son de orígenes netamente africanos y aún hoy se mantienen puros, dando una nota única en América, dentro del folklore musical. *Tal vez [...] su misma simplicidad, pues la rumba es solo la repetición indefinida de ocho compases*, ha contribuido a mantener su pureza, [...]: *sus letras o estribillos son marcadamente populacheros, y los bongos y maracas, instrumentos africanos, siguen usándose [...]* Se explica así que, mientras el danzón, que es sucesor de la contradanza y la danza, producto criollo, de fisonomía y caracteres cubanos inconfundibles, pierda incesantemente terreno frente a otros bailes de importación, la rumba y el son mantengan sus posiciones quedando como representativos del nacionalismo musical cubano. Natural es que, heredero y continuador de formas de civilización completamente primitivas, [...] el negro cubano no produce, en ninguno de los [otros] órdenes de la actividad humana, manifestaciones que puedan considerarse como propias de su sangre y su ascendencia africana [...] El negro cubano, en efecto, constituye dentro del conglomerado cubano, confuso y sin relieve propio, la única nota propiamente local [...] No falta quien afirme que el nacionalismo estético cubano tiene que acudir como fuente, y tener como contenido sustantivo el elemento y las tradiciones negras: así como en los países continentales americanos el indio

---

9. Para tal fin, recomiendo la tesis doctoral de Lizette Alegre (2015) sobre la danza de inditas de las mujeres de la región de la Huasteca como ejemplo de un caso etnográfico, y la mía propia para el estudio histórico de los espectáculos callejeros de carpas en la Ciudad de México (Bieletto 2015).

ofrece un rico caudal de cultura y tradición artísticas, en Cuba es la negrada la que ofrece una nota propia y característica.<sup>10</sup>

Sin duda, los ritmos que en las primeras décadas del siglo XX autoridades y críticos denominaban “danzas afroantillanas” (rumba, danzón, mambo) tenían una fuerte asociación con la negritud y con África como tierra originaria. El interés de Martí Casanovas en el proyecto de consolidar una idea internacional del Arte Moderno Americano, le llevó a sostener que, en su proceso de transculturación a Cuba, la rumba “ha resistido toda influencia cultural”.<sup>11</sup> Por ende constituye el mejor caso de materia prima sonora en la conformación de lo que se buscaba construir como las características de la música nacional cubana. Declara que la rumba es “simple”, pues “es solo la repetición indefinida de ocho compases”, mientras que el carácter de sus versos es “populachero”. Como se puede observar más adelante, estas ideas son asociadas con nociones de lo “primigenio,” de lo originario. Enseguida, Casanovas defiende que el negro cubano es incapaz de producir algo auténtico en ningún otro orden de la actividad cultural. Luego entonces, la rumba conecta al negro americano (así, en singular) de manera inextricable con “formas de civilización enteramente primitivas”.

Al publicarse en México en un momento en que se buscaba la legitimación internacional de los proyectos políticos de las naciones Americanas, la autoridad de la voz de este crítico español legitimó a su vez la provincialización de la rumba y de otras tradiciones musicales, fueran indígenas o de origen africano. En otras palabras, solo por sus supuestos componentes “auténticos” (originarios) el arte latinoamericano podría alcanzar una identidad propia. Aníbal Quijano ha descrito como “colonialidad del poder” al sistema de estructuración del poder que desde la colonización temprana sirvió para articular las razas, el trabajo, el espacio y a las personas de acuerdo a las necesidades del capital (Quijano 2000, 2007 y 2007b). La “matriz racial” instaurada desde los primeros años de la Colonia, aduce, ha naturalizado una supuesta superioridad cultural europea al tiempo que ha servido para clasificar a la gente en dicotomías opuestas tales como inferior y superior, primitiva y civilizada, tradicional y moderna, primer y tercermundistas, etcétera, tomando por supuesto, la cultura europea como referente. Esta colonialidad de poder puede observarse en los usos que Martí Casanovas da a su discurso sobre las músicas de raíz negra. En los peores casos esta esencia primitiva se consideraba “inferior” en términos evolutivos, y en los menos perniciosos, simplemente como una manifestación “pura” de la cultura africana, vinculándoles una serie de atributos sonoros asociados a su vez con ideas de autenticidad, ancestralidad y pureza.

La caracterización de Casanovas, también ofrece un claro ejemplo de lo que Ochoa Gautier, siguiendo a Richard Bauman y Charles Briggs, ha descrito como “epistemologías acústicas de purificación” (2006). Mediante la exploración del binario “sonoro/aural” en la América Latina postcolonial, la musicóloga colombiana ha caracterizado la esfera pública aural como una lucha dialógica entre las fuerzas de regionalización por un lado y del centralismo por otro. Como explica, las prácticas de “recontextualización sonora” –como lo es la rumba en este ejemplo– conducen a un proceso que ella llama “purificación de la auralidad” y mediante

10. Martí Casanovas, “Arte Moderno: Afrocubanismo Artístico”, en *Revista de Revistas* (Febrero 19, 1928) s/r. El énfasis es mío.

11. Martí Casanovas (1894-1966) fue bien conocido en México debido a sus vínculos con el movimiento muralista. Publicó en numerosas revistas de arte de vanguardia en los años 1920. El carácter de sus críticas sugiere que Casanovas participó de un debate más amplio sobre la confluencia de los valores estéticos de las vanguardias europeas y el arte abstracto y los valores del arte indígena de América en la creación y progreso del arte moderno americano.

el cual ciertas músicas y sonidos han sido asociados con ideas de lo "puro" y lo tradicional en oposición a aquellos que se interpretan como "cosmopolitas" o "modernos". Este proceso, continúa la autora, es posible gracias a los diferentes actos, discursivos o de otro tipo, que buscaron "provincializar ciertos sonidos para ubicarlos en un sitio determinado en el ecúmene moderno" (Ochoa 2006, 804).

Más allá de señalar lo evidente (que en el México de inicios del siglo XX las músicas de raíz negra eran consideradas inferiores, mientras que las músicas de la tradición europea eran vistas como superiores), sostengo que la caracterización de las músicas primitivas y originarias es relevante, porque guarda cercanos vínculos con intentos oficiales de silenciamiento a través de políticas públicas sobre el uso de los espacios urbanos y finalmente con el problema de la inaudibilidad histórica. Como lo ha ilustrado el historiador Andrés Guerrero, muchos de los registros históricos sobre ciertos grupos étnicos, se guardaron gracias a un interés por administrar poblaciones y así dar continuidad al sistema de opresión étnica y de bases racistas, heredado del colonialismo (Guerrero 2010). En efecto, los registros sobre las "danzas afroantillanas" en Ciudad de México acusan un deseo por controlar a quienes bailaban estos géneros musicales y los espacios en donde lo hacían.

En el impulso modernizador que dirigió la esfera pública de la Ciudad de México en los años 1920, distinguir entre lo que contaba como primitivo (o tradicional) y lo moderno, revestía una particular relevancia en la designación de los espacios públicos para usos musicales. Puesto que en juego estaba la imagen civilizada y revolucionaria de la ciudad capital, el que dichas danzas tuvieran lugar en las plazas y otros espacios públicos del centro capitalino era motivo de fuertes ansiedades por parte de las élites y las autoridades. Sobre todo porque daban visibilidad en el entorno urbano a la cultura negra cuando a esta se le quería concebir como "originaria", "primitiva" y en última instancia marginal. De hecho, los archivos del Ayuntamiento del Distrito Federal guardan registros de solicitudes presentadas por las élites a fin de prohibir que edificios coloniales y plazas públicas, que consideraban patrimoniales, sirvieran para cultivar estas músicas de raíz africana (para más detalles sobre estas disputas ver Bieletto 2014).

Me interesa destacar que el tratamiento de la fuente que he presentado requiere una atención detenida en el discurso sobre las prácticas culturales vinculadas a la música, más que en los elementos musicales "inmanentes" (Nattiez 1990). En dicho sentido, cuando uno busca esclarecer por qué las autoridades de Ciudad de México intentaron restringir la práctica de estas músicas –y en especial los bailes vinculados a ellas– en los espacios públicos, las condiciones socio-culturales que configuraron la escucha subjetiva de Casanovas resultan más importantes que los sonidos en-sí-mismos. O mejor planteado aun, la apreciación que el crítico hace de géneros como "el danzón, la rumba o el son" y de elementos sonoros tales como la "simplicidad", "la repetición indefinida de ocho compases", "los estribillos marcadamente populacheros", "los bongos y maracas", está marcada por el sino de su época: una Cuba recientemente independizada y en proceso de formación nacional. Esto supone un momento en que se intentaba identificar el papel que los negros jugarían en dicha nación a fin de asignarles un lugar dentro de la nueva estructura social. Así, el modo en que Casanovas escuchó los sonidos es inherente a dicho contexto y revelador de tales intereses políticos. El hecho de que un artículo tal fuera publicado en México en los años 1920, también revela el interés que las clases letradas mexicanas cultivaron por el destino político y social de Cuba, a fin de determinar su política exterior en el contexto local del movimiento nacional postrevolucionario.



## El silenciamiento de la cotidianidad

¿Qué ocurre con las músicas más inocuas? Esas que simplemente están de manera ubicua en la vida cotidiana, sin mayor ofensa a la moral o sin representar mayor peligro. En virtud de su papel en la vida cotidiana, gran parte de las músicas populares tenían una vida que, si bien omnipresente, no era documentada. Al ser parte del día a día, muchas prácticas musicales atraviesan por un proceso de familiarización en el que, mediante la reiteración, se hacen parte de la costumbre. Con ello su presencia se naturaliza, una condición que algunos estudiosos de la vida cotidiana llaman “familiaridad acrítica” (Quiroga, 1988).

En otros tantos casos, la existencia de estas prácticas se daba por sentada, así que la posibilidad de que esas prácticas no existirían en el futuro no constituía una preocupación. Y en caso de considerar su hipotética desaparición, la ideología dominante –aquella que por lo regular y mediante instituciones determina los criterios para el registro y la conservación– estimaba que ello no representaría mayor pérdida.

Tal es el caso de una revista musical titulada *Agua le pido a mi Dios*. El siguiente reporte fue escrito por un inspector de censura de la Ciudad de México en 1922, en el contexto de la guerra de revolución. En esta época, el teatro de género chico y la revista musical tenían una fuerte carga política y gozaban de gran popularidad en México (De María y Campos 1956). Temiendo las críticas que estos espectáculos musicales hacían a la clase política, las autoridades consideraban que debían ser rigurosamente controlados y, de ser el caso, censurados, para lo cual en cada teatro un inspector de censura se encargaba de describir posibles ofensas y prescribir amonestaciones o enmiendas.

Son autores de la obra los señores A. Guzmán Aguilera, y M. Rivera Paz. No puede considerarse sino como una improvisación, tal como se comprende por el título. Está hecha en tres cuadros *netamente populares y su factura es tan vulgar y poco escrupulosa como todas las que se han visto en el mencionado coliseo. [...]* La obra, desde todos los puntos de vista es de pésima calidad, es decir, de acuerdo con las de su género. Nada tiene pues, digno de elogio, y en cuanto a censurable, anoté lo siguiente: un diálogo entre un pelado y una ebria, en el cual se dice que “ella para sacar bombas comió frijoles y las sacó con tres torpedos: que le pase el remedio al Ayuntamiento para que nos saque las bombas con el viento”. En este y otros cuadros se prodigan exclamaciones a base de “jijos” seguidos de tales cuales palabras que mal disimulan la intención. La noche que presencié la obra no encontré nada que debiera censurarse en los cuplés de los patos, ni anoche.<sup>12</sup>

Por lo que se puede inferir, la revista en cuestión no representaba mayor amenaza política. Salvo por algunos elementos que el inspector consideró “vulgares”, esta obra habría pasado completamente desapercibida para la historia. Más allá de la indignación que la “pésima calidad de la obra” causa a este crítico, aquí no hay descripción de las músicas que en ella se interpretaron. Si acaso solo el dato del “cuplé de los patos”. El reporte es una clara muestra de cómo criterios subjetivos de calidad (resultado de los deseos de distinción del inspector en cuestión) inciden en la falta de registros y, por ende, en el olvido de ciertos repertorios

12. El énfasis es mío. Archivo Histórico del Distrito Federal, Sección de Diversiones Públicas, vol. 812, Expediente 1758. Año 1922. “Informes sobre la obra de Teatro Lírico titulada ‘Agua le pido a mi Dios’”.

musicales. El investigador, entonces, tiene que hacer uso de la imaginación para inferir cómo es que, de acuerdo a otras prácticas musicales similares y vigentes en la misma década, los sonidos *per se* pudieron haber creado efectos tales como parodia, sarcasmo y humor musical. Como se podrá notar, todos estos efectos no son producto únicamente de la organización sonora intrínseca, sino que dependen tanto de referencias extra-sonoras, como de elementos escénicos y teatrales; es decir, tanto performáticos como performativos (para distinción entre estos dos términos ver Madrid 2009).

## Estudios de *Performance*

Hablaba antes de cómo la combinación de historiografías ha permitido, si no recuperar músicas perdidas, sí al menos especular de manera informada sobre músicas con registros escasos o inexistentes y cuyos practicantes típicamente forman parte de grupos marginalizados. Por ello, los estudios de *performance* ofrecen también alternativas de análisis de lo inaudible –lo silenciado, o lo que aparentemente no ha dejado huella en la historia–. Su combinación con los estudios de subalteridad también se ofrece como una alternativa viable para abatir los silencios históricos. Años después de publicar el polémico "Puede hablar el subalterno", la misma Gayatri Spivak reevaluó su premisa axiomática sobre la supuesta carencia de voz del subalterno y la rectificó aduciendo que en realidad los sujetos subalternos pueden "hablar" mediante actitudes y acciones y así dejar huella de su paso por el mundo. De hecho, en su *Crítica a la razón postcolonial*, la analista dedica un capítulo entero a describir el modo en que ciertas acciones corporales, incluso tan radicales como un suicidio, pueden arrojar luz sobre la agencia de los sujetos. Así, reconoce Spivak, el acto performático del cuerpo puede decir incluso más que los discursos. El problema historiográfico, entonces, lo supone hacer que lo supuestamente inaudible, se torne en realidad un evento, cuando menos, inteligible en primera instancia. La tarea hermenéutica del historiador reside entonces en conferir al acto un cierto grado de legibilidad y darle sentido mediante la contextualización del momento en que ocurrió, así como la identificación de los actores sociales en juego.

Diana Taylor, por ejemplo, ha profundizado en el modo en como los actos performáticos brindan la oportunidad de leer memorias culturales, no necesariamente discursivas, ni archivadas en registros históricos (Taylor 2003). La conceptualización que esta autora hace de la *performance* le permite, entonces, distinguir entre la memoria de "archivo", que existe en documentos y otra evidencia física (normalmente generada con fines de gobernabilidad) y el "repertorio", es decir los variados mecanismos para "performar", en vez de inscribir memorias culturales. Como tal, el repertorio incluye actos, gestos, oralidad, movimiento, baile, canto y todos los actos comúnmente considerados efímeros (Taylor 2003, 19-20). Como Alejandro Madrid ha argumentado en defensa de los aportes que hacen los estudios de *performance* al aplicarlos a la indagación musical: "a fin de entender los textos musicales y sus *performances* en sus propios términos de acuerdo a su contexto social y cultural, una aproximación de los estudios de *performance* al estudio de la música se pregunta qué es lo que esta permite hacer a la gente" (Madrid 2009).

Así, aspectos como el movimiento del cuerpo, la articulación de espacios de congregación social, el canto, el compartir alimentos y bebidas, la sociabilidad, o la canalización de la energía reprimida, son algunos de los muchos actos que la música articula (ver por ejemplo, Viqueira 1987). Por eso, es de notar el caso de Arturo Lobato, un sujeto detenido por bailar rumba en un

espectáculo nocturno de la Ciudad de México en 1921 y acusado por la “marcada inmoralidad de sus movimientos”.<sup>13</sup> Si los ritmos repetitivos de la rumba incitaron a este hombre al baile, fue el movimiento y, en última instancia, los comentarios del resto de los espectadores lo que le valió la detención. De tal modo, lo que interesa a los estudios de *performance* es el acto individual que la música habilitó y, enseguida, la respuesta social hacia dicho acto. Así, el análisis de la *performance* del público esa noche, permite valorar algunos de los significados culturales de la rumba en México a inicios de la década de los 1920. Como se podrá notar, los sonidos musicales en “sí mismos” dejan un panorama muy incompleto de las significaciones de esta danza.

Cuando los registros de los sonidos existen, entonces la incidencia de las estructuras sonoras en dichos actos será más fácil de interpretar. No obstante, como muestra el estudio histórico de la música popular, esto no es así en todos los casos. Solo la convergencia de discursos, imágenes, contextos, actos y otros variopintos datos permiten que el historiador reconstruya los sonidos, configure a los sujetos de su narrativa, seleccione los datos y, en suma, elabore finalmente su objeto de estudio.

## Conclusiones

Como se puede ver, el ejercicio de las tácticas interpretativas aquí planteadas incide de manera directa en la configuración del objeto de estudio, algo que, contrariamente a lo que parecen sugerir los propulsores de la NIMiMS, no está dado a priori. Si bien grupos como el representado por la NIMiMS, o el jurado del Premio Casa de las Américas 2014 abogan por la síntesis entre la dinámica entre los sonidos musicales y el contexto sociocultural, sin el cual la música no podría existir, la reflexión aquí presentada habrá permitido advertir que la ausencia de sonidos no siempre responde a una elección deliberada por parte del historiador, ni a posibles carencias en el dominio del lenguaje musical y mucho menos a un desinterés por incluir la dimensión sonora en el análisis. Por el contrario, el enfrentarse a la ausencia de sonido demanda que el investigador haga una reflexión profunda sobre cuáles han sido las causas que le impiden tener acceso, ya sea a registros acústicos, o a los documentos necesarios para convertirlos en –o imaginarlos– como sonido. En segundo lugar, hay una exigencia de plantearse la utilidad de abordar las estructuras sonoras para resolver las preguntas planteadas. Huelga decir que esta última consideración puede aplicarse por igual al caso de músicas en donde sí existen registros notados y/o audibles. Al así hacerlo, es probable que las preguntas que emerjan como más apremiantes cambien el valor previamente concedido a las estructuras sonoras.

Puesto que la inaudibilidad implica directamente al escucha, se trata entonces de hacer una meditación sobre los elementos subjetivos que se han interpuesto para que los investigadores no escuchemos los rastros de músicas pasadas, ocasionando con ello que muchas músicas populares no formen nunca parte de la historia. Nuestros propios prejuicios sobre la supuesta calidad de los sonidos, nuestros temores respecto a la dificultad metodológica que supone la escasez o el sesgo de las fuentes, o determinantes institucionales que siembran sospecha en la viabilidad de ciertos proyectos de investigación y celos profesionales que coartan oportunidades de colaboración entre disciplinas, pueden ser algunos de ellos.

---

13. Archivo Histórico del Distrito Federal, Sección de Diversiones Públicas, Vol. 3924, Exp. 36.

Me he referido en estas páginas solo a los aportes que brindan los estudios de subalteridad y de *performance*, no sin la conciencia de la gran variedad de aproximaciones cuya mención he omitido y que también abonan en mucho al diseño de métodos para abordar lo inaudible, incluso desde el silencio acústico.

La recuperación de los sonidos de la historia depende de aceptar y abrazar el quiebre de barreras disciplinares restrictivas y de no ceder ante la tentación de defender el campo académico al que nos sentimos adscritos, muchas veces por razones que conciernen más a la comodidad de moverse en territorios conocidos o al pragmatismo institucional. En última instancia, dicho quiebre se hará a favor de responder cruciales preguntas históricas que, a través del estudio de las músicas populares, nos ayuden a entender y atender problemas de la actualidad tan urgentes como el colonialismo histórico y el neocolonialismo, el racismo, las diásporas culturales, la migración ocasionada por el neoliberalismo, los desplazamientos territoriales, la aniquilación de ecosistemas, el terrorismo de Estado, el radicalismo religioso y muchos más.

El primer paso es reconocer lo inaudible como el resultado de violencia política, de opresión histórica, de colonización de los saberes (Sousa Santos 2009; Mignolo 2003) y no simplemente en una dimensión acústica, como de "falta de sonidos", como si el sonido fuera un objeto autónomo. Luego entonces, se podrá comprender la escucha como un medio de intervención política/histórica así como una oportunidad, primero, para el diseño de nuevos e innovadores métodos y, como fin último, para la reescritura de la historia.

## Bibliografía

- Agawu, Kofi. 1997. "Analyzing Music Under the New Musicological Regime". *The Journal of Musicology* 15 (3): 297-307.
- Alegre González, Lizette Amalia. 2015. "Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: el caso de la danza de Inditas de la Huasteca". Tesis Doctoral, UNAM.
- Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arribas, Josemi Lorenzo. 1998. "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas". En *Música y mujeres: género y poder*, editado por Marisa Manchado, 19-38. Madrid: Horas y horas.
- Banerjee, Ishita. 2010. "Historia, historiografía y estudios subalternos". *ISTOR Journal of International History* 11 (41): 99-118.
- Bioletto Bueno, Natalia. 2012. "Lectura a contrapelo y la subjetividad en juego: prejuicios y determinantes socio culturales de frente a los registros históricos vinculados a la investigación musical". Actas de la 10ª Conferencia de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular- Rama Latinoamericana, Córdoba, Argentina. Acceso: 2 de mayo de 2016. <http://www.iaspmal.net/es/actas/cordoba2012/>.

- \_\_\_\_\_. 2014. "The Poor and the Modern City: Recognition and Misrecognition of the Carpas Shows in Mexico City (1890-1930)". *Mester* 43 (1): 79-97.
- \_\_\_\_\_. 2015. "Es siempre preferible la carpa a la pulquería: The Construction of Poverty in the Music of the Carpas Shows in Mexico City, 1890-1930". Tesis Doctoral, Universidad de California, Los Angeles.
- Birenbaum Quintero, Michael. 2006. "La música pacífica al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano". *TRANS – Revista Transcultural de Música* 10. Acceso 10 de Mayo, 2016. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/143/la-musica-pacifica-al-pacifico-violento-musica-multiculturalismo-y-marginalizacion-en-el-pacifico-negro-colombiano>.
- Bodie, Graham D. y Nathan Crick. 2014. "Listening, Hearing, Sensing: Three Modes of Being and the Phenomenology of Charles Sanders Peirce". *Communication Theory* 24 (2): 105-123.
- Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Brett, Philip, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas, eds. 1994. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York and London: Routledge.
- Classen, Constance, ed. 2014. *A Cultural History of the Senses*. London: Bloomsbury.
- Connor, Steven. 2004. "Sound and the Self". En *Hearing History: A Reader*, editado por Mark B. Smith, 54-66. Athens: University of Georgia Press.
- Cusick, Suzanne G. 2006 [1994]. "On a Lesbian Relation with Music: A Serious Effort not to Think Straight". En *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, 2ª edición, editado por Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas, 67-83. New York and London: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 2006. "Music as Torture. Music as Weapon". *TRANS – Revista transcultural de Música* 10 (11). Acceso: 18 de enero de 2016. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon>.
- \_\_\_\_\_. 2013. "Acoustemology of Detention in the 'Global War on Terror'". En *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, editado por Georgina Born, 275-91. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daughtry, Martin. 2015. [Sin referencia de título]. Texto presentado en la mesa redonda "Perspectivas interdisciplinarias sobre la escucha y la auralidad" en el 60mo Congreso de la Sociedad de Etnomusicología, Austin, Texas, Diciembre 1-5, 2015.
- De María y Campos, Armando. 1956. *El Teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México, D.F.: [Sin editorial referida].

Eidsheim, Nina. 2011. "Sensing Voice: Materiality and the Lived Body in Singing and Listening". *The Senses and Society* 6 (2):133-155.

\_\_\_\_\_. 2015. *Sensing Sound: Singing and Listening as a Vibrational Practice*. Durham: Duke University Press.

Fallows, David. 2008. "'Musicology' and 'New musicology'". En *The Oxford Companion to Music*, editado por Alison Latham. Oxford: Oxford University Press. Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4712>.

Feld, Steve. 2004. "Doing Anthropology in Sound". *American Ethnologist* 31 (4): 461-474.

\_\_\_\_\_. 2013. "Una acustemología de la selva tropical". *Revista Colombiana de Antropología* 49 (1): 217-239. Traducción Jorge Mario Méndez.

Grossberg, Lawrence y Chantal Cornut Gentille D'Arcy. 2010. *Estudios culturales: teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital.

Guerrero, Andrés. 1997. "The Construction of a Ventriloquist's Image: Liberal Discourse and the 'Miserable Indian Race' in Late 19th-Century Ecuador". *Journal of Latin American Studies* 29 (3): 555-590.

\_\_\_\_\_. 2010. *Administración de poblaciones, ventriloquía y transescritura: análisis históricos, estudios teóricos*. Lima/Quito: IEP/FLACSO Ecuador/Instituto de Estudios Peruanos, Sede Ecuador.

Hagood, Mack. 2011. "Quite Comfort: Noise, Otherness, and the Mobile Production of Personal Space". *American Quarterly* 63 (3): 573-89.

Howes, David. 2003. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

\_\_\_\_\_. 2006a. "Scent, Sound and Synaesthesia". *Handbook of material Culture*, editado por Chris Tilley et al., 161-172. Londres: SAGE Publications.

\_\_\_\_\_. 2006b. "Charting the Sensorial Revolution". *The Senses and Society* 1 (1): 113-128.

\_\_\_\_\_. 2013. "The Expanding Field of Sensory Studies". En *Sensory Studies* [sin referencia a editor]. Online. Acceso: 18 de enero de 2016. <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/>.

Ihde, Don. 1976. *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*. Athens: Ohio University Press.

Kapchan, Deborah. 2016. "Slow Activism: Listening to the Pain and Praise of Others". *International Journal of Middle East Studies* 48 (1): 115-119. Manuscrito del texto presentado en la mesa redonda "Perspectivas interdisciplinarias sobre la escucha y la auralidad" en el 60mo Congreso de la Sociedad de Etnomusicología, Austin, Texas, 1 al 5 de diciembre de

2015. [Agradezco a la autora del texto por haberlo compartido conmigo para los fines de este artículo].
- Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Madrid, Alejandro. 2009. "Why Music and Performance Studies? Why Now?: An Introduction to the Special Issue". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 13. Acceso: 2 de Mayo de 2016. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/1/why-music-and-performance-studies-why-now-an-introduction-to-the-special-issue>.
- McClary, Susan. 2002 [1991]. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 2ª edición. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mignolo, Walter. 2003. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Muriel, Josefina y Luis Lledías. 2009. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nattiez, Jean Jacques. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2006. "Social Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". *Social Identities* 12 (6): 803-25.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*. Durham, NC: Duke University Press.
- Quijano, Aníbal. 2000. "Colonialidad del poder y clasificación social". *Journal of world-systems research* 11 (2): 342-86.
- \_\_\_\_\_. 2007. "Coloniality and Modernity / Rationality". *Cultural Studies* 21 (2-3): 168-78.
- Quiroga de, Ana P. y Josefina Racedo. 1988. *Crítica de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Ediciones Cinco.
- Ramos, Pilar. 2010. "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música". *Revista Musical Chilena* 64 (213): 7-25.
- Rice, Timothy. 2003. "Soundselves: An Acoustemology of Sound and Self in the Edinburgh Royal Infirmary". *Anthropology Today* 19: 4-9.
- Rondón, Víctor, ed. 2002. *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana: IV Reunión Científica*. Chiquitos: Asociación Pro Arte y Cultura.
- \_\_\_\_\_. 2014. "Música y negritud en Chile: De la ausencia presente a la presencia ausente". *Latin American Music Review* 35 (1): 50-87.

Rosen, Charles. 2000. "The New Musicology". En *Critical Entertainments: Music Old and New*, editado por Charles Rosen, 255-272. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Samuels, David W., et al. 2010. "Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology". *Annual Review of Anthropology* 39 (1): 329-45.

Santamaría Delgado, Carolina. 2007. "El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos". *Latin American Music Review* 28 (1): 1-23.

Sousa Santos, Boaventura de. 2009. *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Edición de José Guadalupe Gandarilla Salgado. México DF: Siglo XXI.

Spivak, Gayatri. 1988. "Can the Subaltern Speak?". En *Marxism and the Interpretation of Culture*, editado por Cary Nelson y Lawrence Grossberg, 271-313. London: Macmillan.

\_\_\_\_\_. 1988b. "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography". En *Selected Subaltern Studies*, editado por Ranajit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak, 3-32. Oxford: Oxford University Press.

\_\_\_\_\_. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge/London: Harvard University Press.

\_\_\_\_\_. 2005. "Scattered speculations on the subaltern and the popular". *Postcolonial Studies* 8 (4): 475-486.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press.

\_\_\_\_\_. 2012. "Sonic Imaginations". Introducción a *The Sound Studies Reader*, editado por Jonathan Sterne, 1-19. New York: Routledge.

Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Viqueira Albán, Juan Pedro. 1987. *¿Relajados o reprimidos?: Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el siglo de las luces*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wong, Deborah. 2015. "Listening to the Inaudible". Texto presentado en la mesa redonda "Perspectivas interdisciplinarias sobre la escucha y la auralidad", en el 60mo Congreso de la Sociedad de Etnomusicología, Austin, Texas, 1 al 5 de diciembre.

## Archivos

Archivo Histórico del Distrito Federal (México). Sección de Diversiones Públicas.



**Otras Fuentes**

*Revista de Revistas*, 19 de febrero de 1928 s/r.

Página web de la NIMiMS. Acceso: 2 de mayo de 2016. <http://nimims.net/>.

Programa del 60mo Congreso de la Sociedad de Etnomusicología. Austin, Texas, 3 al 6 de diciembre de 2015. Acceso: 2 de mayo de 2016. <http://www.indiana.edu/~semhome/2015/pdf/SEM%20Program%202015-final.pdf>.

Programa del Simposio de la NIMiMS. Helsinki, Finlandia, 20-21 de noviembre de 2015. Acceso: 2 de mayo de 2016. [http://nimims.net/HEL\\_2015\\_Nov.pdf](http://nimims.net/HEL_2015_Nov.pdf).

Conversación “Sobre el premio Casa y la identidad de la disciplina”. Lista de debate de la IASPM-AL, entre el 26 de marzo y el 7 de Abril de 2014.

“La Ventana”, Portal informativo de Casa de las Américas. Acceso: 26 de abril de 2016. <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2016/03/11/boletin-musica-y-otro-titulo-en-la-coleccion-premio-de-musicologia/>.

**R**