

Los estudios sonoros más allá de los *Sound Studies* Conversación entre Rossana Lara, Jorge David García y Benjamin Piekut

*Estudios sonoros beyond Sound Studies Conversation between
Rossana Lara, Jorge David García and Benjamin Piekut*

Piekut, Benjamin; Lara, Rossana; García, Jorge David



Benjamin Piekut *
Rossana Lara **
Jorge David García ***

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 25, e0064, 2024
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 07 Mayo 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454961011/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2024.25.e0064>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El siguiente texto transcribe una conversación sostenida entre Rossana Lara, Jorge David García y Benjamin Piekut el 16 de julio de 2022 en la Ciudad de México. En esta charla se discute la importancia de pensar los estudios sonoros y las prácticas de arte sonoro y experimentación musical desde una perspectiva situada, con énfasis en lo que acontece en México y América Latina. A lo largo de la conversación se abordan diversos temas vinculados a aspectos metodológicos, epistemológicos, políticos y laborales, del cruce entre las prácticas de experimentación e investigación musicales y sonoras.

Palabras clave: estudios sonoros, arte sonoro, música experimental, investigación musical latinoamericana.

Abstract: *The following text transcribes a conversation held between Rossana Lara, Jorge David García and Benjamin Piekut on July 16, 2022 in Mexico City. This talk discusses the importance of thinking about sound studies and sound art practices and musical experimentation from a situated perspective, with emphasis on what is happening in Mexico and Latin America. Throughout the conversation, various topics linked to methodological, epistemological, political and labor aspects of the intersection between musical and sound experimentation and research practices are addressed.*

Keywords: sound studies, sound art, experimental music, music research in Latin America.

NOTAS DE AUTOR

- * Benjamin Piekut es historiador de la música y el performance desarrollados a partir de 1960. Autor de *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and its Limits* (2011) y *Henry Cow: The World Is a Problem* (2019). Es también editor de *Tomorrow is the Question: New Directions in Experimental Music Studies* (2014) y coeditor (con George E. Lewis) del *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies* (2016). Es profesor de música en la Universidad de Cornell.
- ** Rossana Lara es investigadora y docente del Posgrado en Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. (UNAM). Parte de su trabajo se centra en las culturas tecnológicas y su relación con prácticas artísticas expandidas del sonido y la escucha en diálogo con las ciencias, la antropología y la historia de los medios, desde una perspectiva situada principalmente en México. Desde 2018 ha coordinado seminarios académicos, foros y espacios de investigación independiente para fomentar colaboraciones entre artes, ciencias y conocimientos comunitarios en torno al buen vivir, ecología política y afectividad de los territorios en diálogo con cosmogonías mesoamericanas. Entre ellos destacan el seminario «Arte y ciencia en el marco de la complejidad» (Centro de Ciencias de la Complejidad de la UNAM), el «Encuentro internacional Rutas para el buen vivir desde las

El siguiente texto transcribe una conversación sostenida entre Rossana Lara, Jorge David García y Benjamin Piekut el 16 de julio de 2022 en la Ciudad de México. En esta charla se discute la importancia de pensar los estudios sonoros y las prácticas de arte sonoro y experimentación musical desde una perspectiva situada, con énfasis en lo que acontece en México y América Latina. A lo largo de la conversación se abordan diversos temas vinculados a aspectos metodológicos, epistemológicos, políticos y laborales del cruce entre las prácticas de experimentación e investigación musicales y sonoras.

Rossana Lara (RL): Estimado Benjamin, te propongo que comencemos esta conversación hablando de la relación entre tu trabajo y tu visita a México. ¿De qué trata tu investigación actual? ¿Qué relación tiene con América Latina y con México? ¿Podrías contarnos algo sobre tu trabajo anterior y cómo conecta con la necesidad de trabajar algunos temas que aborden la experimentación musical en América Latina?

Benjamin Piekut (BP): Estoy en las primeras fases de un proyecto sobre arte sonoro en América Latina, así que hablar de eso significaría hablar de algo que no existe aún. La trayectoria desde donde empecé hasta mis investigaciones más recientes me parece clara, aunque creo que puede resultar algo confusa para otros, así que la tuya es una buena pregunta.

Pienso en *Experimentalism Otherwise*, el libro sobre la ciudad de Nueva York en la década de 1960, como un relato sobre cómo la música experimental que tenemos ahora —entendida como algo coherente que podemos trazar en una «historia»— llegó a existir.

Había muchas contradicciones, solapamientos y conexiones desordenadas entre las diferentes escenas de la ciudad de Nueva York que tuvieron que resolverse mediante lo que Foucault llama el «largo proceso de cocción de la historia». Una parte importante de ese proyecto consistía en intentar comprender cómo se diseñaba, desafiaba y volvía a trazar la frontera entre un experimentalismo europeo–americano, esencialmente blanco, y una vanguardia negra. Así que la relación entre las dos vanguardias más predominantes en EE UU: la posterior a John Cage y la posterior a John Coltrane, fue el primer problema que me interesó, y posteriormente me interesé en la frontera que separa el experimentalismo de la música popular, asunto que investigué en el capítulo sobre Iggy Pop y los Stooges.

Iggy Pop tenía conexiones interesantes con varios experimentalistas «legítimos», como los de Robert Ashley, Gordon Mumma y Blue Gene Tyranny. Sin embargo, contar su historia era solo un pretexto para hablar de cómo se podría escribir históricamente sobre la relación entre la producción musical vernácula y la «alta cultura» consagrada.

El capítulo sobre Iggy Pop me condujo muy fácilmente a mi segundo libro, que trata sobre Henry Cow: un grupo de rock que se formó en Inglaterra en mayo de 1968 y existió durante diez años, que se dedicaba a la improvisación libre, la electrónica en vivo y la llamada «tape music», además de hacer experimentos de autoría colectiva. Henry Cow se asumía como un colectivo socialista: la política estaba muy presente y había una política de género fascinante en sus exploraciones. En 1976, el grupo estaba conformado por una mitad de mujeres y otra de hombres sobre el escenario, lo que era raro para la época. Aún menos común era el hecho de que el equipo de producción y los técnicos de sonido fueran también 50/50 mujeres y hombres. Pensé que Henry Cow podría ayudarme, de nuevo, a comprender cómo el experimentalismo, o los temas del

Artes y el Diseño», «Foro Defensa del territorio, ecología política y diálogo de saberes», y recientemente el «Círculo de estudios independientes Contra el *soundscape*. Hacia una escucha no antropocéntrica».

*** Jorge David García es compositor e investigador mexicano. Su trabajo responde a dos líneas de investigación: por una parte, el estudio de las tecnologías digitales para la creación musical, y por otra parte el papel que la escucha y la voz tienen en la cultura. Ambas líneas de trabajo se desarrollan con un enfoque de investigación–creación, en el marco de los estudios y las prácticas de experimentación sonora. Actualmente labora como docente e investigador de tiempo completo de la Facultad de Música de la UNAM y es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Forma parte de la «Red de Estudios del Sonido y la Escucha» en México y el «Seminario Permanente de Tecnología Musical». Es miembro del colectivo de experimentación audiovisual *Epifonías*. Desarrolla diversos proyectos relacionados con la equidad, la diversidad sexo–afectiva, la cultura libre y la música experimental en América Latina.

experimentalismo, empiezan a filtrarse en espacios ajenos a las bellas artes, como es el caso de publicaciones mediáticas como *Melody Maker*, fanzines de rock, revistas de jazz, etcétera.

Me interesaba mucho el período entre 1968 y 1973, aproximadamente, cuando diversos artistas y colectivos como Tangerine Dream, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Evan Parker, Cornelius Cardew, entre otros, hablaban del sonido en relación con aspectos como la amplificación y la indeterminación manifiesta en diversos tipos de lenguaje. Es a partir de todas estas consideraciones que el libro de Henry Cow me acercaba un paso más a las condiciones actuales de lo que sea que denominamos *música experimental* en la actualidad.

Hacia 2005, cuando empecé a trabajar en *Experimentalism Otherwise*, los músicos que trabajaban en la música experimental no tenían ningún reparo en comparar la indeterminación con la improvisación. Esta última formaba parte del mundo musical sin la ansiedad que John Cage había fomentado cincuenta años antes. Todo eso había desaparecido, aunque los efectos materiales de la escisión perduraran en diversas formas institucionalizadas. Por eso quise volver atrás y averiguar cómo se había planteado el problema por primera vez. También me pareció evidente que muchos artistas de la escena musical aventurera —jóvenes que hacen ruido, electrónica en vivo, *turntablism*— salieron del rock, y después del hip-hop, sobre todo en los Estados Unidos. A ellos no les interesaban Cage ni Coltrane, y esto me lleva a hacerme preguntas sobre la «prehistoria» de este momento: ¿cómo surgió el rock como campo de actividad creativa «relevante» para el experimentalismo musical? ¿Cómo se compartió, entre géneros diversos, un vocabulario conceptual que pudiera hacer legibles proyectos muy diversos en un discurso más amplio que lo que entendemos como música experimental?

Al mismo tiempo, tener a todos estos artistas vernáculos involucrados en la escena es algo desestabilizador para la academia musical y para la crítica de arte, cosa que me parece fascinante. Es así que llegamos, finalmente, a los proyectos que persigo ahora, en los que dejo la música popular y vuelvo a la historia de la música experimental y el arte sonoro más identificados con las bellas artes.

Creo que la aparición del concepto de arte sonoro —no la práctica, sino el concepto, especialmente en inglés, hacia 1980— evidencia una especie de disolución gradual de la música experimental. Creo que entre 1960 y 1980 el *experimentalismo* como categoría estaba empezando a desmoronarse. Incluso la llamada «música culta», se estaba desmoronando frente a las nuevas prácticas, mismas que no tenían un compositor claro o único, no utilizaban partitura, no se presentaban en recitales de duración «adecuada» por la noche, o no se presentaban en salas de conciertos. La improvisación es probablemente el más importante de estos problemas, pero desde luego no es el único. Frente a todas estas situaciones, se hizo necesario volver a estabilizar el campo de las prácticas musicales y sonoras, y considero que el concepto de *sound art* participó en este replanteamiento.

Considero que aquellas décadas constituyeron un momento histórico fundamentalmente conservador en el que todo lo que era preocupante y problemático para la música «culta» podría ser redirigido hacia esta nueva categoría para que la música pudiera seguir adelante. He estado pensando en eso en relación con los Estados Unidos de Norteamérica y sus protagonistas habituales como John Cage, La Monte Young, Yvonne Rainer, David Tudor, Simone Forti, entre otros.

Llegué a darme cuenta de que el proyecto estrictamente histórico de reconstruir los acontecimientos de aquella época es importante, y me encantaría hacerlo, pero sería mucho más interesante para mí rastrear la intersección de estas genealogías en un contexto histórico y geográfico más amplio. Y eso es lo que me ha traído a Ciudad de México y a América Latina. Quiero elegir algunas ciudades en las que pueda concentrarme realmente en los detalles, porque me gustan los detalles. Pero no quiero hacer historias nacionales, y por eso me gustaría limitarme a las ciudades, lo que podría permitir que surgiera una constelación de experimentalismos musicales en zonas localizadas como la Ciudad de México, Lima o Bogotá. Creo que el peso de la tradición vernácula en la trayectoria más amplia del arte sonoro es diferente en estos lugares de lo que ocurre en EUA, y me interesa estudiar las similitudes y diferencias que existen en diversas regiones.

Tengo la sensación de que el momento al que me he referido en Nueva York y Los Ángeles, alrededor de 1980, cuando se empieza a utilizar el término *sound art*, se produce hacia la segunda mitad de la década de 1990 en México, con la llegada del *arte sonoro*. Puede que haya una ligera discrepancia temporal en la aparición del concepto en el discurso respecto a las prácticas mismas, pero una genealogía de las condiciones de posibilidad contaría una historia menos ordenada.

En suma, me interesa profundizar en la historia del concepto de arte sonoro en un contexto latinoamericano: ¿cómo llegó a ser posible pensar ese concepto, y pensar con él, en este contexto? Este es un proyecto diferente al de escribir una historia hemisférica del arte sonoro en Norteamérica y Sudamérica, por muy fascinante e intrigante que esto pudiera ser. Pero me interesan más las disyuntivas, los diferentes regímenes de poder en juego.

Jorge David (JD): Eso me lleva a otra pregunta, relativa a la distancia histórica. Si estamos hablando de una práctica que tuvo lugar entre las décadas de 1960 a 1980, ahora tenemos cincuenta años de distancia y podemos ver las redes y los intercambios que se produjeron hace medio siglo. Pero, ¿qué ocurre cuando las prácticas se aproximan más a nuestra época, como ocurre en el caso del arte sonoro latinoamericano? ¿Qué ocurre cuando investigamos, incluso, prácticas contemporáneas que tienen lugar en el mismo momento en el que estamos investigando? ¿Cómo nos enfrentamos a la distancia histórica cuando no existen décadas de por medio? ¿Cuáles son los diferentes enfoques que debemos tener en cuenta cuando trabajamos con prácticas emergentes?

BP: Esa es una pregunta que me interesa hacerles a ustedes, que son los expertos en lo contemporáneo, y quiero aprender de cómo piensan al respecto. Por mi parte, siempre he trabajado con hechos que ocurrieron hace alrededor de cuarenta años. *Experimentalism Otherwise* ambientó en 1964, y trabajé en esta investigación entre 2005 y 2010. Por otra parte, empecé *Henry Cow* más o menos en 2010, y ese libro se remontaba a 1970. Ahora, mientras tenemos esta conversación en 2022, estoy llegando a 1980. Me gusta trabajar con esta distancia precisamente porque mucha de la gente aún está activa, y disfruto hacer entrevistas con ellos.

Sin embargo, eso no aborda la verdadera cuestión, que es, ¿cómo se implica uno con acontecimientos emergentes que ocurren en nuestro propio contexto? ¿Es nuestro trabajo, como observadores y académicos, describir, analizar o realizar una crítica de las prácticas en las que estamos inmersos? Leo a ciertos críticos de los años setenta y pienso que realmente entendieron lo que estaba ocurriendo: los grandes analistas se dieron cuenta de que estaba ocurriendo algo sin precedentes en el rock, la música electrónica, la improvisación libre, la indeterminación y el minimalismo, y realizaron un tipo de crítica impresionante que razona a través de su propio tiempo. No obstante, en mi caso no me siento capaz de captar los lineamientos del presente y del futuro próximo, por mucho que lo intente.

En su lugar, pienso en mi proyecto como un intento, aunque limitado, de hacer lo que Michel Foucault describió en su ensayo *¿Qué es la Ilustración?*: abrir una investigación histórica que pueda poner a prueba lo contemporáneo. En ese sentido, el pasado sirve como una especie de reserva de oportunidades para encontrar una salida a nuestros modos históricos de ser. ¿Cuáles son los límites contemporáneos de lo necesario? Ese es el tipo de crítica que me interesa abordar. Considero que los acontecimientos y órdenes de los últimos 50, 100, o incluso 200 años inciden continuamente en el presente y, aunque las conexiones puedan ser oscuras, pienso que mi escritura está dirigida a comprender el presente parcial, siempre a partir de la perspectiva histórica. Pero, ¿puedo devolverles la pregunta? ¿Cómo entienden ustedes la cuestión de la distancia histórica y qué hace uno cuando no la hay?

RL: Como mencionas, existen funciones importantes en torno a la crítica más allá de las motivaciones puramente académicas; funciones que en mi opinión apenas son cubiertas, al menos en México, donde la crítica es casi inexistente. Por crítica entiendo también el esfuerzo continuo por relacionar a los actores y su trabajo con los modos de producción, las tendencias estéticas y los discursos emergentes, y cómo esto se va desarrollando de acuerdo a las dinámicas locales y globales, especialmente a través de las culturas y tecnologías

digitales. Vivimos un momento muy explosivo de producción, sobreproducción, autoexplotación (mucho de ella en relación con la precariedad) y lanzamientos de música de todo tipo. Pero hay muy poca gente que esté registrando este momento y escribiendo sobre ello de forma muy consciente.

BP: Estoy de acuerdo. Pero, ¿ustedes no se han dedicado precisamente a analizar estos problemas?

RL: Ahora intento centrarme en la ética de lo que yo, junto a diversos artistas, hacemos en diálogo con distintas culturas sonoras y de escucha. Me interesa salir de los espacios académicos y exclusivos del arte para incluir y conectar con otras personas y otros referentes epistémicos y culturales que puedan refrescar el significado de las experiencias cultivadas en circuitos experimentales. ¿Cómo pueden personas de distintos contextos traducir los vocabularios estéticos, los conceptos y tecnologías en función de sus necesidades? ¿Cómo pueden hacer uso de estos recursos para construir sus propias narrativas cotidianas y vincularse a los lugares en los que viven, sin depender de las categorías establecidas del arte sonoro? Creo que tenemos que empujar la red más allá de los nichos artísticos para crear otro tipo de dinámicas, para desestabilizar conceptos y genealogías. En este momento me interesa más escribir sobre los fenómenos que quisiera provocar, hacia cruces más interculturales y conexiones inusuales, que escribir sobre los fenómenos existentes contenidos en la red artística.

BP: Entiendo entonces que a ustedes les interesan las formas en que las nuevas comunidades pueden cambiar las propias categorías a través de las cuales se entiende o valora su práctica. En otras palabras, les interesa un contexto en el que los actores hacen muchas cosas, mucho más allá de simplemente contribuir a una historia de la música experimental, aunque también estén haciendo eso.

RL: Efectivamente. No estoy segura de que «contribuir a la historia» sea una cuestión importante para ellos. También me parece muy interesante que cada vez menos artistas jóvenes estén interesados en proyectar su obra para un legado futuro, y que ya no hablen en términos de vanguardia, rupturas y trascendencia. Creo que esto se vuelve problemático para nosotros, como musicólogos, dada la abundancia de historias (en plural), y la aparente pérdida de necesidad, al menos por parte de los artistas, de establecer *linajes* y pertenencias estéticas. Ahora, con el auge tecnológico e informático (por ejemplo, el lanzamiento masivo de todo tipo de música todos los días, y la incidencia de los algoritmos en nuestros hábitos de escucha), nadie sabe de qué tratará la historia de la música dentro de veinte o treinta años. ¿Cómo se contará la historia? ¿Cuáles serán sus archivos? Como musicólogos de nuestro tiempo lo que podemos hacer es intentar crear otros marcos de legibilidad. Facilitar quizá las condiciones para remover aquellas prácticas historiográficas que tienden a fijar el pasado, pero también contribuir a la expansión del experimentalismo hacia otros campos y necesidades.

BP: Sí, claro. Esto nos conduce hacia nuevos enfoques del problema de los archivos, como observamos en el proyecto del colectivo Chimurenga sobre Festac '77 o en el trabajo de Ann Stoler sobre las prácticas del archivo Palestina, los cuales ofrecen algunos puntos de referencia relevantes e impresionantes a este respecto.

La diferencia entre mi trabajo y este tipo de proyectos es que, como ahora mismo no estoy totalmente implicado en las prácticas contemporáneas (aunque trato de mantenerme al día), intento constantemente comprender por mí mismo qué es lo que ha tenido que acomodarse para que estemos donde estamos ahora. Porque siento que aún no he leído una explicación convincente de ciertos momentos clave que permitan trazar una genealogía. En suma, pienso que la teorización del arte sonoro es aún escasa e incompleta y carece de historicidad.

JD: Respecto al tema del estudio de prácticas contemporáneas, me gustaría remitirme a un concepto que trabajaste con Jason Stanyek, concretamente a las llamadas «colaboraciones intermundanas», porque me parece que no solo apuntan a una cuestión de metodología, sino que nos llevan también a replantear la función del trabajo investigativo. Si estoy estudiando cuestiones que sucedieron hace cuarenta o cincuenta años, puedo dialogar (directa o indirectamente) con personas que estuvieron activas hace varias décadas; pero si estoy escribiendo sobre prácticas emergentes, quizá tenga que dirigirme a personas que me van a leer dentro de cuarenta o cincuenta años.

Me parece que este es un enfoque muy diferente, porque lleva a preguntarnos qué tipo de documentos necesitarán y qué tipo de documentación es valiosa para las personas que intentarán comprender cosas que yo ahora no puedo entender del todo, porque no tengo suficiente distancia histórica.

Para complejizar aún más las cosas, me gustaría proponer que las tareas de investigación y generación de archivos no solo sirven para recopilar información útil para diversos fines, ya sea para comprender el pasado o para la comprensión que el futuro tendrá de nuestro presente, sino que también son prácticas políticas que sirven para generar redes, proyectos de colaboración, acciones que se llevan a cabo en el mismo momento de realizar el trabajo académico, así como para generar archivos, tanto institucionales como independientes, que inciden directamente en las prácticas contemporáneas.

BP: Eso es precisamente lo que ha interesado a Stoler: el *archivo* como actividad más que como lugar, como verbo más que como sustantivo. ¿Cómo puede el archivo, en el presente, reformular las cuestiones del acceso, la tutela y la producción de conocimiento de formas diferentes a las que heredamos de los regímenes de poder modernos/coloniales? Todos conocemos la política de un archivo, porque ha habido buenos trabajos al respecto. Sin embargo, el tipo de historia institucional que se hace presente en un archivo es limitada. Es un sitio muy exclusivo para escribir historia, encontrar materiales y definir temas. Hay que desconfiar del archivo. Las prácticas de las comunidades a las que Rossana hacía referencia probablemente existan en contra de *El Archivo*.

Ahora bien, incluso frente a estas advertencias, sigo pensando que el archivo es importante. Eso se remonta a la idea del «experimentalismo realmente existente» que intenté desarrollar en mi primer libro. Si se va a escribir sobre el experimentalismo históricamente, hay que prestar atención a lo que se ha hecho poderoso y a cómo se hizo poderoso, porque esas redes duraderas definen el curso de las vidas en una determinada tradición.

Para mí, no *solo* se escribe sobre quién ocupa el centro del poder; también se quiere hablar del experimentalismo «de otro modo», como indica el título del libro. Es un principio Foucaultiano importante: uno quiere buscar otras posibilidades más allá de lo que hay. Pero sigo pensando que necesitamos historias de los centros de poder. Estoy comprometido con ese proyecto tanto como con otros. Hay una diferencia de poder entre Nueva York o París y la Ciudad de México, pero la Ciudad de México también tiene sus centros de poder. Así que tenemos que prestar atención a esas instituciones que validan a los individuos y a las comunidades.

JD: Esto me hace pensar también en nuestro trabajo de investigación como una herramienta de poder: tenemos el poder de elegir sobre qué vamos a escribir, a qué personas mencionaremos en nuestros textos. Cuando enseñamos, tenemos el poder de decidir el enfoque discursivo de nuestras clases. Tenemos que ser conscientes de que estamos hablando de poder, pero también estamos ejerciendo poder mientras hablamos. De modo que la investigación, la creación de archivos y la transmisión de conocimiento son asuntos que tienen mucho que ver con la agencia.

BP: Absolutamente. Esto me recuerda algo que mi profesor George Lewis decía a menudo sobre cómo veía su trabajo académico en relación con todo lo demás que hay ahí afuera. Creo que esto fue antes de que se publicara su gran libro, *Un poder más fuerte que sí mismo*. Dijo algo así como: «Contar otras historias, hacer presentes otras historias, es un proceso muy largo. Vas a la biblioteca y solo hay libro, tras libro, tras libro, en las estanterías». Llevaba diez años trabajando en aquel proyecto y, cuando lo terminó, dijo: «Ahora mi libro también está ahí, va a estar en esa estantería cuando yo ya no esté. Alguien dentro de treinta años va a encontrar este libro junto a esos otros más antiguos. Y si tiene algún efecto, mi libro también va a invitar a otros a unirse a él». Creo que esta anécdota muestra una forma muy clara y directa de pensar en nuestro trabajo.

Las instituciones se mueven con lentitud: el trabajo que se hace para darles un empujón, criticarlas, o documentar su propio funcionamiento, todos esos proyectos importantes, tardan años en concretarse. Es una constatación muy humilde: lanzamos nuestra investigación ahí, afuera, para que dialogue con

las de personajes como Curt Sachs y Richard Taruskin. Cada vez que publicamos un libro esperamos que deje espacio para otros libros que llegarán más adelante. Contribuimos a una conversación y debate continuos. Esta es una parte del mundo académico y del proyecto intelectual que vale la pena apoyar, independientemente de las limitaciones que esto conlleva.

RL: Creo que podemos ligar esta discusión con la siguiente pregunta que teníamos preparada para esta conversación, que trata sobre formas de autoridad y autorización. En tu opinión, ¿cómo se definen los criterios de autoridad en las prácticas autodidactas y aquellas que promueven la cultura «Hágalo usted mismo» y lo «amateur»? Y, al menos desde el discurso, ¿qué ocurre con los criterios de autoridad dentro de las prácticas que se definen como «críticas» hacia las figuras de autoridad?

BP: Autoridad y legitimidad —cómo se debilitan y cómo se reformulan— son términos de importancia crítica en el momento contemporáneo. Lo amateur frente al profesionalismo es una de las formas en que se articula esta problemática. Creo que esta pregunta está relacionada con una de las preocupaciones centrales de mi libro *Henry Cow*.

En la música popular, y en particular en el rock, aproximadamente entre 1965 y 1970, surgió un discurso estético comparable al que ya existía en las bellas artes y que se mantiene hasta nuestros días. Sigue siendo habitual pensar en el rock como el advenedizo que desafió la autoridad de las instituciones culturales que le precedieron; creo que esa narrativa sigue siendo muy fuerte en muchos de los estudios sobre música popular. Sin embargo, las instituciones de rock desarrollan en el ámbito vernáculo las mismas estructuras de creación del gusto que la estética «culta» había hecho en el ámbito del arte «elevado»: los mismos procesos de distinción y producción de importancia que definen quién es escuchado y visto, y quién no. En ese sentido, el rock está haciendo las mismas cosas que hizo la música académica, a pesar de que tiene lugar en un espacio diferente y a una escala diferente, con actores diferentes que, por cierto, se parecen mucho a los antiguos.

Por esa razón, siempre mantengo un escepticismo ante las políticas de liberación que implican los espacios no académicos o los denominados espacios «amateur». Se supone que el aficionado es el no experto, pero en casi todos los espacios encontramos los medios para producir nuevos expertos que emitan juicios y hagan distinciones. Ese es el trabajo clásico de la estética: crear distinciones de gusto.

Al mismo tiempo, creo que la parte realmente interesante de este tipo de preguntas es dónde nos encontramos ahora en la academia, en la larga estela del desafío que el arte negro implicó para la estética europea. El rock es una parte de ese desafío, pero antes de ello se encuentra el jazz. Más aún, para hacer un esbozo realmente contundente, tenemos una estética europea completamente indiscutida de las bellas artes en ámbitos como la música, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura que estaba en vigor al menos desde 1750. Esa estética rige la producción de conocimientos sobre el arte de forma completamente imperialista y universalizadora, siendo una parte fundamental de la modernidad colonial que ha imperado durante más de doscientos años. Hacia 1940, sin embargo, apareció otro discurso estético vinculado al jazz, en el que músicos y críticos desarrollaron sus propios conceptos estéticos a través de debates sobre la tradición, el comercio, la autenticidad, la invención, etcétera. Todo ello tuvo lugar en las páginas de *Down Beat* y otras revistas de jazz, en las que surgieron debates sobre qué es el buen jazz.

Lo importante es la estructuración de otro discurso estético distinto del que ya existía, y que fue responsable de producir un conjunto totalmente nuevo de expertos y, por lo tanto, de producir también un nuevo conjunto de aficionados: la gente que ama la música pero que carece de conocimiento especializado. Creo que este desafío fundamental al pretendido universalismo de la estética europea produjo consecuencias que todavía se están desenrollando, porque relativizó el discurso estético, produciendo otros expertos que no son iguales a los primeros pero cuya pericia, sin embargo, no se cuestiona.

Uno de los efectos de este desarrollo histórico masivo es que ha destruido por completo el currículo de lo que se espera que sepan nuestros estudiantes, al menos en Estados Unidos, a lo largo de los últimos veinte años. Ya no exigimos estudiar la historia de la música artística europea en todas las carreras. Después de mucho tiempo, finalmente nos deshicimos de ella hace unos cinco años en Cornell. No estamos solos, muchas otras

facultades de música de EUA han dado este paso. No estoy seguro de lo que surgirá en su lugar, porque se supone que la universidad produce expertos. Se trata todavía de una expectativa residual, así que ahora mismo es muy confuso lo que vaya a suceder.

No creo que nadie pueda hacer ya una afirmación seria sobre la importancia necesaria o distintiva de la música clásica europea. No creo que nadie pueda hacer esa afirmación. Bueno, mucha gente aún lo hace, pero no son quienes lideran las disciplinas.

JD: Esto me lleva a una pregunta delicada, sobre todo para quienes somos parte de una nueva corriente investigativa. ¿Cómo definirías tú, desde tu práctica y tu lugar de observación, una práctica académica no conservadora? ¿Podríamos hablar de una práctica académica progresista? Es decir, ¿podemos pensar en una academia musical que sea capaz de desafiar esta forma de hacer de todo una herramienta de poder para reproducir el canon e incluso para generar nuevos cánones que sustituyan o complementen los anteriores?

BP: Guido Adler, en su famoso ensayo de 1885, si no recuerdo mal, escribe que una de las responsabilidades más importantes de la nueva ciencia de la musicología será apoyar a sus contemporáneos que hacen música y explicar su trabajo. En este escrito desarrolla una metáfora sobre cómo los intelectuales cultivan la tierra del jardín para promover un nuevo crecimiento. Me gusta sacar esto a colación de vez en cuando porque normalmente, cuando la gente saca a colación a Adler, es para hacer algo realmente conservador, pero no estoy seguro de que los intelectuales conservadores estén comprometidos con ese proyecto «de jardinería» en el año 2022. No creo que sientan el compromiso de escribir sobre la música de su época e intentar comprenderla, en aras del crecimiento del campo.

RL: En medio de todo esto, nos gustaría sacar a colación el tema de los estudios sonoros, y preguntarte si consideras que pueden ser una herramienta para cambiar nuestra forma de entender el arte contemporáneo y el mundo académico. En otras palabras, ¿Cómo impactan los estudios del sonido de forma positiva, de forma productiva, el trabajo de los artistas sonoros o de los artistas en general?

BP: En EUA, diría yo, no existe una conexión necesaria entre los artistas sonoros y los estudios sonoros, contrario a lo que ocurre con los musicólogos y la música, donde la relación es muy clara. Recuerdo haber mantenido una conversación telefónica con Jonathan Sterne hace un par de años. Le hablé de un trabajo de fin de carrera que escribió un estudiante mío, que llevaba por título: *¿Es el estudio del sonido al arte sonoro lo que la musicología era a la música?*. Y Jonathan me dijo: «Espero que no».

Me gustaría escuchar de ustedes cómo viven la relación entre los estudios del sonido y una práctica crítica del sonido, porque creo que lo que sucede en México puede ser diferente de lo que conozco.

JD: En realidad, no creo que tengamos todavía una tradición de estudios sonoros en México. Estamos tratando de imaginar cómo podría ser en el futuro, pero por ahora nuestras referencias son tu propio trabajo y el de colegas tuyos como Jonathan Sterne, Tim Rice y muchos otros que trabajan en Estados Unidos y Europa. Aún no tenemos un repertorio de estudios que se puedan circunscribir en los llamados «estudios sonoros», y ese es justo el trabajo que toca realizar a las generaciones actuales. Lo que sí tenemos es un nutrido grupo de artistas sonoros que trabajan de cerca con las prácticas académicas, y contamos también con diversas personas que nos movemos simultáneamente en ambos ámbitos. Hay que advertir, sin embargo, que las cosas están cambiando gradualmente, si no en México, si en el ámbito general de América Latina. Investigadoras como Mayra Estévez Trujillo, Mene Savasta, Susan Campos–Fonseca (muchas mujeres, entre las más activas) están haciendo un aporte fundamental para pensar los estudios sonoros desde América Latina.

BP: ¿Y cómo viven ustedes la relación entre los estudios de sonido y el ámbito del arte? Me explico: lo que a mucha gente en EUA le gusta de los estudios del sonido es que pueden hablar de la escucha y del sonido sin hablar de la categoría del arte y, en concreto, de la música entendida como una «bella arte» (es decir, sin tener que lidiar con repertorios de Beethoven y Brahms). Por esa razón, se trata de una práctica académica que desde ciertas perspectivas es casi «antiestética». Por eso me resulta interesante escuchar que ustedes piensan en la práctica artística y la investigación sonora de manera conjunta. Puede que la «antiestética» de

las prácticas comunitarias activistas tenga algo que ver con la «antiestética» de una erudición del arte sonoro que no está vinculada a la creación artística.

RL: ¡Completamente!

JD: Pienso que esto que mencionas está también asociado a las relaciones laborales que se viven en México y probablemente en otros países de América Latina. Por ejemplo, en las instituciones mexicanas un académico a menudo tiene que desempeñar cuatro o cinco funciones laborales simultáneamente: tenemos que ser profesores, investigadores, compositores o instrumentistas, gestores culturales y también participar en comisiones administrativas, lo que hace imposible concentrarse en una sola tarea. La interdisciplina es, de alguna manera, un «mal necesario», que se convierte en nuestro obstáculo y nuestra virtud al mismo tiempo. Supongo que esta situación repercute en la forma en que pensamos y experimentamos la relación entre la práctica artística y la investigación académica. ¿Cómo vives esta situación desde el lugar donde trabajas en Estados Unidos?

BP: Personalmente, pienso mucho en mi escritura académica en términos que podrían considerarse «artísticos». Trabajo duro en ella, porque quiero que sea clara, divertida y compleja. Quiero claridad acerca de la complejidad. Pienso mucho en ello y siento que la escritura académica es mi forma de expresión, o mi género creativo. Escribir el libro de *Henry Cow* fue interesante porque el grupo tiene muchos seguidores que no son lectores académicos. No les interesa lo que a nosotros nos interesa, así que fue un problema de escritura interesante si es que quería dialogar con la comunidad de la propia agrupación. Respecto al tema puntual de la práctica artística, supongo que lo que estoy diciendo es que he intentado averiguar cómo ser un escritor más allá de ser un académico.

Hacer malabares con esos papeles, que ustedes han experimentado como una carga en el contexto institucional de la investigación mexicana, ha sido más placentero para mí, probablemente porque tengo la suerte de trabajar en una institución que me permite el espacio y el apoyo para cultivar esos problemas. Por otra parte, no se espera de mí que componga, que sea intérprete musical, que monte un estudio de música electrónica o ensaye con conjuntos musicales, como tienen que hacer ustedes. Tardé mucho tiempo en darme cuenta de que la escritura, concretamente la escritura académica, era mi forma de vivir la música. Yo fui compositor; sin embargo, una vez que empecé a escribir me di cuenta de que eso era lo que sabía hacer, lo que podía hacer y en lo que era bueno. Nunca tuve esa sensación cuando componía.

Me gusta pasar tiempo con artistas. Estoy casado con una. Me gusta mucho hablar con ellos sobre su trabajo. Saco mucho provecho de hacerles sugerencias, incluso si todas son rechazadas. Me encanta todo eso, pero nunca sentí la atracción de volver a componer. Me pasó lo mismo con la enseñanza en relación con la interpretación musical. Solía tocar el violonchelo, pero cuando me puse delante de un salón de clases y facilité un debate colectivo pensé que me sentía bien con eso de una forma que nunca tuve a mi alcance como violonchelista. Así que estoy feliz de haber encontrado lo que funciona bien para mí.

En mi opinión, los artistas formulan conceptos a través de la práctica y de la forma. No es necesariamente discurso, pero sin duda es intelecto: es pensamiento. Soy abierto y sensible a ese hecho, eso es lo que quiero explicar en cierto modo en mi propio trabajo, especialmente con el proyecto de arte sonoro y la investigación sobre los años de 1960 y 1970. Los artistas desarrollan conceptos en la práctica, y la crítica, el periodismo y la teoría tardan en discernir y formular esos conceptos por sí mismos.

RL: En relación con la manera en la que se vive la investigación académica en un sentido amplio, ¿consideras que los estudios sonoros deberían ser importantes para los musicólogos tradicionales con el fin de ampliar las prácticas de escucha hacia otros públicos? En otras palabras, ¿cuál sería, en tu opinión, el papel de los estudios sonoros más allá de los llamados *sound studies*?

BJ: Bueno, eso es diferente. Recuerdo hace 15 años, cuando los estudios sonoros eran una interdisciplina emergente que existía para romper barreras disciplinares o unir cosas que normalmente no van juntas. Me encantaba esa energía. Creo que las cuestiones sobre las mediaciones materiales de las prácticas de escucha o las elaboraciones tecnológicas de los conceptos de escucha se han integrado en los estudios musicales, aunque

grandes contribuyentes a estas discusiones, como Mara Mills o Trevor Pinch, mi colega que acaba de fallecer el año pasado, nunca estuvieron en la música y no quieren estarlo. Habrá mucha gente que seguirá escribiendo trabajos realmente importantes e innovadores fuera de la música. El año pasado cambiamos el nombre de nuestro programa de posgrado en Cornell, antes posgrado en Musicología, a *Estudios de Música y Sonido*, porque sentimos que eso describe mejor lo que todos hacemos.

En última instancia, como alguien que siempre ha estado muy comprometido con el trabajo interdisciplinar, creo que eso significa que uno debe intentar involucrar a gente de afuera de su disciplina, ir a sus conferencias o publicar en sus revistas, para encontrar un público nuevo. Por eso, lo que me gusta de los estudios sonoros es que rompieron con la musicología de una forma realmente productiva. Debo decir que esta ruptura me interesa más que la inserción de los estudios sonoros en las prácticas de investigación tradicionales. Por supuesto, esto no significa que no sigan saliendo trabajos increíbles y realmente importantes dentro del ámbito tradicional de los estudios musicológicos.

JD: Tenemos una última pregunta. ¿Qué observas tú, como académico destacado de los Estados Unidos de América, cuando miras lo que hacemos en el Sur, concretamente en México y en otros países de América Latina? De forma reflexiva, y haciendo de tu mirada un espejo en el cual reflejarnos, ¿qué es lo que te interesa de estudiar las prácticas y discursos que hacemos en nuestra región?

BP: Es una muy buena pregunta. En este momento, veo una oportunidad de conocer material que tiene aspectos similares a cosas que he investigado antes, pero que sin embargo es bastante diferente y que puede ponerme en conversación con nuevos amigos y colaboradores. Me deleito al darme cuenta de que dispongo de un área enorme por la que apenas empiezo a abrirme paso, aprendiendo sobre lo que la gente está escribiendo y haciendo actualmente por estas regiones, pero también lo que ocurría hace treinta años. Como cualquiera, me canso de los mismos temas de siempre, así que parte de mi ímpetu es simplemente encontrar algo nuevo.

Además, creo que las conversaciones emergentes sobre la historia global de la música son prometedoras y problemáticas al mismo tiempo, como ocurre con cualquier nuevo tipo de apertura en un campo. Estoy convencido del valor de una especie de proyecto crítico comparativo y transnacional. También quiero hacer una intervención metodológica sobre cómo creo que se está formulando este tipo de proyectos en los estudios musicales. Y esa intervención estará dirigida contra las historias nacionales, que parecen ser lo que el arte sonoro está generando en estos momentos en los principales centros de investigación de dichas regiones.

Por ejemplo, el *Oxford Handbook of Sound Art* solo parece ofrecer uno o dos gestos simbólicos de contribuciones en el campo que no provienen del Norte Global. Otro caso es el *Sound Art: Sound as a Medium of Art*, editado por Peter Weibel, que debe pesar diez kg. También está *The Bloomsbury Handbook of Sound Art* que acaba de salir, editado por Sanne Krogh Groth y Holger Schulze. Los editores de estos libros saben que tienen que empezar a contar historias diferentes, lo que está muy bien, pero todas son historias nacionales pertenecientes a países eurocéntricos. Eso es mejor que nada, pero creo que necesitamos desarrollar un modelo más crítico de lo que es una historia global. Eso será muy, muy difícil, así que no puedo culpar a estos editores por poner en marcha el proyecto de la forma en que lo han hecho.

Creo que hasta ahora hemos eludido un compromiso metodológicamente profundo con la historiografía del arte sonoro, uno que se comprometa, por ejemplo, con la aparición del concepto después de 1965, cuando diferentes órdenes temporales se solapan, entran en conflicto o simplemente coexisten de nuevas y extrañas formas a las que nos referimos como «contemporáneas». Okwui Enwezor llamó a esto una «constelación poscolonial», una en estado de transición permanente.

Deberíamos abrir una investigación que sea sensible a las asimetrías de poder, en todos esos sentidos que hemos comentado antes en relación con las instituciones y los archivos. Una que sea sensible a las formas en que los conceptos producidos en disposiciones materiales y discursivas específicas llegaron a ser asumidos, revisados o resistidos en otros lugares. En ese gran libro, *Provincializing Europe*, Dipesh Chakrabarty ofrece un nutrido debate sobre cómo el concepto de «Historia», un producto completo de la Ilustración europea,

es puesto en práctica por pensadores del sur de Asia. Eso forma parte de una historia multiautoral de la modernidad, siempre en tensión y traducción.

Esto me está llevando a averiguar cómo contar historias históricamente contingentes sobre la aparición de conceptos como *arte sonoro* sin centrarse en el Norte Global. Me gustaría formar parte de una discusión sobre cómo podemos contar historias que sean más amplias que el relato eurocéntrico, sin que esto se convierta en una especie de miscelánea de diversas tradiciones nacionales que no son más que relatos de la primera vez que la gente utilizó pedales de guitarra en diversos países para hacer ruido. Creo que podemos hacerlo mejor.

Pero me doy cuenta de que ustedes mismos están pensando en esta cuestión. ¿Consideran que los proyectos que ustedes están llevando a cabo están implicados en las relaciones Sur-Sur? No estoy muy seguro de considerar a México como parte del Sur Global, pero esta es una de las complejidades que hacen que me interese mucho conversar al respecto.

RL: Creo que no se trata de una cuestión de posición geográfica, sino más bien de una posición reflexiva sobre lo que uno quiere hacer con su trabajo, con su enseñanza, con su cultura auditiva, con el proyecto de ampliar las audiencias para incluir otras culturas humanas. Creo que «el Sur» equivale a autorreflexividad, independientemente de dónde vivas.

BP: ¿Puedes decirnos algo más al respecto? Muchos autores han sostenido que el modernismo europeo es autorreflexividad.

RL: Sí, pero creo que nosotras y nosotros, como académicas y académicos situados en México o América Latina que hemos sido colonizados incluso por la forma en que la autorreflexividad moderna europea se enuncia, necesitamos encontrar nuestras propias formas de reensamblar tales tradiciones filosóficas con tradiciones epistemológicas indígenas locales, problemas locales e historias intelectuales locales — incluso historias orales— contadas por sujetos históricos subalternizados que generan otras formas de autorreflexividad. Formas que surgen de lidiar con una colonialidad interna contradictoria, y con las condiciones geopolíticas del conocimiento y la reflexión.

BP: Hace tres años impartí un seminario de historia del arte sonoro. No nos ocupábamos de la historia de la actualidad, del arte sonoro realmente existente, sino más bien de sus condiciones de posibilidad. Recuerdo haber leído textos maravillosos sobre Japón, Corea y Hong Kong de Katsushi Nakagawa y Tomotaro Kaneko. No eran fáciles de encontrar. Uno estaba en la *Revista Tokiwadai de Ciencias Humanas*. Las traducciones eran aproximadas pero suficientes para entenderlas, aunque tuviéramos que abrirnos camino a través de páginas web en japonés para encontrarlas. En cualquier caso, los artículos eran estupendos, y nos encantó el proceso de encontrarlos y leerlos; fue algo desordenado, una auténtica improvisación para adquirir conocimientos sobre esta historia por cualquier medio disponible. Se sentía como un ejercicio de trabajar con las limitaciones del lenguaje imperfecto y la comprensión parcial, sin garantías sobre un resultado específico.

Creo que estoy descubriendo el compromiso de ser menos aprehensivo con mi idioma y de utilizar cualquier ocasión que tenga para ayudarme a establecer conexiones. Incluso el encuentro que estamos sosteniendo ahora, el hecho de que esté en la Ciudad de México antes de estar realmente preparado para comenzar mi investigación, surgió porque estoy intentando dedicarme a ello incluso mientras trabajo en aprender español. Ese parece ser el camino que está tomando el mundo —el de la traducción, el de hacer que las cosas sucedan— y creo que es hora de que yo también lo haga.

Uno nunca está preparado para un intercambio propiamente dicho, porque no domina el idioma. Va a ser difícil, pero hay que hacerlo de todos modos para ver a dónde puede llegar el diálogo, cosa que parece muy atractiva. Quizá todo esto se deba a que mi amigo Alejandro Madrid me pidió que escribiera ese epílogo para *Experimentalismos en práctica: Perspectivas musicales desde América Latina*. Fue astuto: sabía que despertaría mi interés. Empecé a aprender sobre temas nuevos. La erudición norteamericana es realmente parroquial, y no me refiero ni siquiera en comparación con la erudición no anglosajona, sino incluso en comparación con Europa. Eso tiene que llegar a su fin.

Creo que cualquiera que sea la próxima formación para el intercambio de conocimientos va a parecerse a este intercambio políglota e improvisado a través de redes internacionales.