



La descolonización del performer contemporáneo frente al pensamiento moderno¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE

Susana Castro Gil

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – susana.castrogil@hotmail.com

Resumo: El presente trabajo revisa diferentes perspectivas de la modernidad en la música adoptando finalmente la noción de JAMESON (2004) que la considera como un *tropos* de reescritura de carácter autoritario. El delineamiento de la performance modernista, auxiliándonos en las definiciones de COOK (2013), DOMENICI (2012), levanta cuestiones sobre el constructo modernismo/colonialismo (QUIJANO (2014), MIGNOLO (2008)), mostrando la opción descolonial como alternativa epistémica disponible y perentoria al performer contemporáneo.

Palavras-chave: Modernismo y música. Performer descolonizado. Colonialidad en la música.

The decolonization of the contemporary performer facing the modern thought

Abstract: The present work reviews about different perspectives of modernity in music to finally adopt the concept of JAMESON (2004) which considers it as a rewriting tropes of authoritarian character. The portrayal of the modernist performance is assisted by the definitions of COOK (2013), DOMENICI (2012), and raises questions about the construct modernism/colonialism and showing us the decolonial option QUIJANO (2014), MIGNOLO (2008)) as an epistemic alternative (available and peremptory for the contemporary performer.

Keywords: Modernism and music. Decolonized performer. Coloniality in music.

1. Introducción: modernidad y modernismo, revisitando los conceptos

Conceptualizar la modernidad aplicada a la música, no existe un consenso sobre lo que es, lo que representa y sobre lo que opera. Sin embargo, parece asociarse a la modernidad una voz imperativa que ha afectado varios aspectos de la vida musical, siendo la performance y el cuerpo del performer especialmente perjudicados por la imposición del juego de poderes del modernismo. Después de hacer un recuento teórico de las múltiples significaciones de la modernidad y el modernismo, se levantarán cuestionamientos respecto a cómo esto ha influenciado nuestra noción de entender la performance y el papel del performer que abrirán interrogantes hacia la dirección que el discurso debe tomar.

Parece reconocerse que la modernidad representa un absolutismo, que es posible aplicar a la música, pero cada autor que trabaja sobre el tema hace un recuento diferente de lo que significa. Para Hoffmann, la modernidad se evidencia en la autonomía semántica de la música que posibilita su separación del lenguaje: la música se convierte en un lenguaje propio



y autónomo que abandona la posibilidad de expresar sentimientos (HOFFMANN 1989 in BERGER, 2007), se distancia radicalmente del arte precedente que era un arte mimético que pretendía emular lo específico y definido, así como la emoción del individuo. Según Hoffmann, el modernismo está enraizado en la mitad del siglo XVIII con la glorificación de la música instrumental que “desdeñando toda ayuda, toda mezcla con otro arte, expresa con pureza y sólo en sí misma lo propio del arte y dilucida su ser” (1989 in ROSSEL, 2015, 127). Para Rossel la existencia de una música absoluta, como lo formula Hoffmann, es síntoma del surgimiento de una autoconsciencia, característica del modernismo.

Las ideas de Rossel sobre el modernismo son subsidiarias directas de las propuestas por Foucault que divide la modernidad en dos fases: la primera de ellas, entre el siglo XVII y XVIII, relacionada al surgimiento de la autoconsciencia, la individualidad y la concepción de la música como lenguaje racional no mimético, separado de la corporalidad. Berger afirma que la consideración de la música como un lenguaje no mimético es una renovación estilística más que el surgimiento del modernismo, para él lo fundamental y determinante fue el cambio en la concepción del tiempo en la música, lo que ocurre en el siglo XVIII: De una concepción de tiempo cíclico pasa a trabajarse con la noción de tiempo unilineal que va del pasado hacia el futuro. Mientras para Bach, la preocupación principal era desarrollar variaciones derivadas de un mismo material temático, donde el orden no era el foco principal; para Mozart, el mayor objetivo era contar una historia, y en este caso, el orden de aparición de los elementos musicales tiene una mayor importancia (BERGUER, 2007).

Volviendo a la periodización de Foucault, hacia finales del siglo XVIII, la certeza de la transmisión de la verdad en el discurso racional musical se verá resquebrajada para dar paso a la transformación hacia el episteme de la segunda fase de la modernidad como tal, que modificará la concepción de música como lenguaje con relación a la verdad, que surge inicialmente de la desconfianza de la posibilidad de “objetivar el pensamiento en la conciencia a partir de los problemas generados por aquella conciencia cuando intenta dar cuenta de sí misma bajo la forma de la autoconsciencia” (ROSSEL, 2015, p. 104). El segundo momento modernista de Foucault, enmarcado en el paso del siglo XIX al XX, estuvo desencadenado por el resquebrajamiento del lenguaje como vía de acceso a la verdad y son cuestionadas la composición y la producción musical. Esta fase modernista encuentra puntos de contacto con otras consideraciones que plantean el modernismo circunscrito al siglo XX y catalizado por los cambios económicos y sociopolíticos de esta época. Para Botstein, el punto principal del modernismo es la ruptura con el pasado, el rechazo de las formas tradicionales de las artes y el cuestionamiento a nociones presupuestas como la belleza y la verdad como



parte de un desafío a las normas preestablecidas. Rompe con los presupuestos musicales tradicionales vigentes aún en el siglo XIX, particularmente por el uso de la tonalidad, rítmicas regulares, preferencia por los instrumentos tradicionales, para esto requirió una búsqueda concreta por lo nuevo, lo que desencadenó la formulación de sistemas compositivos alternativos a la tonalidad, el uso de instrumentos exóticos y de avances tecnológicos en la búsqueda de nuevas sonoridades. En el mismo sentido, para Cook el modernismo es una ideología que tiene su surgimiento en los días del “modernismo Schoenbergiano”, caracterizados por un énfasis en la pureza estética y sobre todo su “inflexible tono moral, con su constante mensaje de que solo hay una manera de construir y las otras formas no son solamente antiestéticas sino éticamente equivocadas” (2013, p. 398)².

Butt propone una periodización de la modernidad diferente a la de Foucault: en tres fases. La primera considera su comienzo en el renacimiento y la Reforma, impulsado por las innovaciones científicas de los siglos XVI y XVII; la segunda fase, desde la revolución francesa hasta finales del siglo XIX, coincidiendo musicalmente con los periodos llamados “clásico” y “romántico”; la última fase enmarcada por la revolución industrial y el ascenso del capitalismo como modelo socio-económico dominante. Sin embargo, para él es imposible establecer bordes cronológicos tan delimitados en el modernismo, ya que podría ser definido mejor como un

conjunto de actitudes y mentalidades que solo están asociadas secundariamente con áreas y lugares específicos [...] Una de las principales ‘condiciones mentales’ de la modernidad es la noción de progreso y de desarrollo del conocimiento humano [...] Cuando el hombre occidental tuvo que aceptar la ‘carga de la autoafirmación’. Con el desarrollo del método científico, se hizo necesario adaptar al hombre a la realidad impersonal descubierta por la experimentación repetible. La distinción entre realidad y la condición humana, también trajo consigo la tendencia contraria: la adaptación de la realidad a las necesidades y propósitos del hombre (BUTT, 2010, p. 6-7).

Butt se identifica con lo postulado por, entre otros, Adorno y Horkheimer en *Dialécticas de la ilustración* (1944), que consideran la modernidad como un *mindset*, más que un momento cronológico, es sobre todo una teoría, que puede ser utilizada para entender algunas tendencias humanas.

La dificultad para establecer un consenso general sobre el modernismo en la música y en otras áreas del conocimiento, radica en lo que podría ser, para algunos autores, una cuestión de perspectiva. Para Berger, la identificación del surgimiento del modernismo es una cuestión de posición histórica del autor del relato: para Hoffmann surgió con Mozart y Haydn porque él no fue testigo de los acontecimientos posteriores que Berger conoce; para los pensadores musicales del periodo de entreguerras el modernismo nace en el comienzo del



siglo XX supervalorizando los acontecimientos contemporáneos. Para Jameson imponer un origen es una cuestión, que además de ser cuestión de perspectiva y contingencia, es inadmisibile pues vincula el surgimiento del modernismo con el trasfondo sociocultural de quien esté enunciando la modernidad. En vista de esto, Jameson postula que más que un momento histórico o una tendencia, la modernidad es una categoría narrativa, se erige como un *tropos* de reescritura que desplaza radicalmente los “anteriores paradigmas narrativos” (2004, p. 40). La modernidad de Jameson equivale a una nueva organización del relato histórico existente que se ha convertido en convencional, donde lo nuevo gana prioridad, decretando la caducidad de los relatos anteriores

Para Jameson no existe un relato correcto que haga inteligible la modernidad, así que la disocia de la idea de objeto de estudio para considerarla como una categoría narrativa basada en los procesos de reescritura que instaura la verdad como su propia versión corregida de los relatos anteriores. En concordancia con la consideración del modernismo como una narrativa absolutista, Cook presenta la modernidad como un epistema que lo abarca todo y, como el fundamentalismo religioso, niega la necesidad o la posibilidad de existencia de otras alternativas. En este mismo sentido, para Santos la modernidad, es un modelo “totalitario que niega la racionalidad a todas las formas de conocimiento que no se pautan por sus principios epistemológicos y sus reglas metodológicas” (2009, p. 21).

2. performance modernista

Contrario al carácter improvisatorio y la expresividad personal que en la performance era característica, por lo menos, desde el siglo XVI, en el comienzo del siglo XX, emergió un nuevo énfasis en la racionalidad y la crítica formal, centrado en la claridad, objetividad y análisis estilístico e histórico con relación al texto musical. Este *tropos* de reescritura del modernismo influenció las practicas interpretativas en la pretensión de establecer la verdad en la música, debido a la influencia e importancia dada al textualismo y al pensamiento oculo-céntrico. En este contexto, estetas, musicólogos y psicólogos musicales raramente han teorizado la obra musical como performance, o por lo menos reconocer que tal cosa exista, en vez de esto, asumen la performance como esencialmente un reflejo acústico de la obra musical construida en términos de notación (COOK, 2013), entendiendo la notación en el texto musical, es decir la partitura, como la parte tangible de la música. En este sentido, Domenici afirma que “la obediencia a la ideología modernista acabó por reducir el arte de la performance en un acto mecánico de reproducción.” (2012b, p. 74). Asumiendo la reproducción en el mismo sentido de la ejecución de Stravinsky es decir, “el estricto



cumplimiento de una voluntad explícita que no contiene nada más allá de lo específicamente ordenado” en la partitura (1947, p. 122).

El abordaje austero y expresamente antiexpresivo (valga aquí la antítesis) surgió como una reacción a las formas exageradas llenas de expresividad subjetiva del performer (exuberantes rubatos, improvisaciones, por ejemplo). Éste nuevo paradigma que algunos autores llaman el *Werketreue*, se desarrolló y se instauró como dominante hacia mediados del siglo XX, impulsando y fundamentándose en una nueva objetividad hacia el pasado (BOTSTEIN, 2001). Cook relaciona estos elementos con lo que llama “performance estructuralista”, caracterizada también por “una cercana adherencia a la partitura”, fidelidad a las intenciones del compositor y hasta la “consideración del tiempo musical como un medio neutral más que como una dimensión de contenido” (2013, 398). Esto desembocaría posteriormente en el uso excesivo de símbolos en el texto musical, por parte de los compositores, con la intención de neutralizar cualquier asomo de creatividad decimonónica del performer en su búsqueda por la performance perfecta. “El control absoluto de la performance trajo consigo la renuncia a la oralidad y a la comunicación” e incluso el silenciamiento de la voz del compositor, que al darle prelación absoluta al texto la acaba transformando en solo estructura (DOMENICI, 2012a, p. 170). Como resultado de este sistema estético autoritario y dominante, en los años de posguerra hubo la sensación de que en esencia existe una manera correcta de tocar la música, siendo las otras alternativas erróneas, con toda la connotación moral que conlleva. La performance musical estructuralista de Cook, es decir la performance modernista o *Werketreue*, excluye otros estilos de performance y en este sentido, el modernismo es en modo imperativo.

La modernidad pretende controlar todos los aspectos de las relaciones de poder presentándose como una “retórica de salvación” ocultando que su fundamentación es la opresión y la explotación (YEHIA, 2007, p. 97). La jerarquización, constitutiva de la modernidad, implica un juego de poderes donde un segmento domina a otro, en la música bajo el dominio de la modernidad se establece entonces, una jerarquización de voces: sólo la “voz” del compositor a través del texto es escuchada, a su vez que es absoluta y totalizante, en su forma tangible, es decir en la partitura. Dentro de esta estructura, en la base del poder está el performer cuya voz es neutralizada bajo pena de incumplir con su función de consagrarse al texto(partitura). Durante la primera mitad del siglo XX el performer ideal pasó a ser aquel que servía de transmisor transparente entre el mensaje del compositor consagrado en el texto y el público, la hegemonía de este modelo jerárquico, puede ser atribuido por lo menos parcialmente, a la influencia de compositores importantes (DOMENICI, 2012b). Schoenberg,



por ejemplo, llega a afirmar que el intérprete es sólo útil por hacer comprensible la música para un público que no tiene el privilegio de comprender las partituras (COOK, 2006), y para Stravinsky lo que un buen performer debe hacer es transmitir fielmente el mensaje escrito al público, siendo que “el pecado contra el espíritu de la obra siempre comienza con un pecado en contra de su letra” (1947, p. 124). Aunque algunos compositores escribieron respecto a la necesidad de un performer que fuese un medio transparente que tocara únicamente lo que aparece en las partituras meticulosamente escritas, sería injusto decir que son los compositores los responsables por la instauración y la persistencia de la performance modernista hasta nuestros días. Hay estructuras en el mundo de la música-arte occidental que mantienen el status quo e impiden la expresividad de la voz del performer:

los performers que se atrevan a ofrecer una visión radicalmente diferente, [...] serían abofeteados por la policía de la performance (profesores, críticos, blogueros) y despreciados por posibles empleadores (agentes, directores, ensambles, directores de recintos, productores de discos y radio) (LEECH-WILKINSON, 2012 In COOK, 2013, p. 399).

En este universo cerrado de comodidad modernista, o de atemorizante autoritarismo represivo/intolerante, donde los valores no son desafiados, el foco central de los involucrados en la estructura que sostiene la música-arte en occidente está en conservar al máximo el *Status Quo*, desafiar el sistema es un acto revolucionario que podría ser pagado con el ostracismo.

3. Descolonización del performer como alternativa para el presente

Si la modernidad representa la respuesta a todo, ya que lo que no entra en su juego cae en el campo de la no-existencia, y a su vez ejerce una relación de dominio sobre todas las esferas, este dominio no sería posible sin una dinámica de opresión. La opresión modernista está dada por la colonialidad³, que desvenda el lado oscuro de la modernidad vista desde la perspectiva del oprimido, “no puede haber modernidad sin colonialidad” (MIGNOLO, 2008, p. 9). Así, la modernidad/colonialidad es un conglomerado conceptual: dos caras del mismo fenómeno.

La modernidad imparte su voz autoritaria sobre el⁴ performer, y la voz que lo habita (voz y cuerpo) son disciplinados para cumplir con el servicio de ser medio transparente para la voz del texto. Las relaciones que se tejen sobre el cuerpo en la modernidad son determinantes en los juegos de poder “porque el ‘cuerpo’ menta a la ‘persona’ [...] en la explotación, es el cuerpo el que es usado y consumido en el trabajo” (QUIJANO, 2014, p. 325). De ahí se entiende también la prevalencia de lesiones entre músicos, testimonio de una “ideología antihumana”, donde todo sacrificio vale en nombre de la servidumbre a la voz del texto (DOMENICI, 2012b). La modernidad espera del performer la respuesta sumisa de una voz y un cuerpo colonizados.



Paradójicamente, es a partir de ese colonialismo que surgen las “respuestas descoloniales”, si la colonialidad es el lado opresor de la modernidad, que se instituye como regente de la verdad, al mismo tiempo es la “energía que genera la descolonialidad” (MIGNOLO, 2008, p. 10). Una vez existe la consciencia de colonización, la alternativa del colonizado es la descolonización, en este sentido, una vez el performer es consciente del rol impuesto por el *tropos* modernista, su única alternativa moral es revolucionar su papel dentro de la música.

La desmantelación de la colonialidad no se da con violencias físicas, sino que implica una descolonización del conocimiento que legitima el proyecto modernista. Esto no representa ningún tipo de aislamiento de saberes, por el contrario, es plantear un nuevo esquema de juego, una mudanza de reglas:

La opción descolonial es *indisciplinada*. No por que rechace o ignore las disciplinas, lo cual sería absurdo en el ámbito de la educación superior. Sino porque introduce una dimensión, la del pensamiento descolonial, que denuncia constantemente la complicidad entre formaciones disciplinarias y matriz colonial de poder, particularmente en el dominio del control del conocimiento y la subjetividad. El pensamiento y la opción descolonial se introduce en las disciplinas como un corrosivo de sus cimientos ideológicos ocultos por la retórica de la objetividad, de la ciencia, de la neutralidad, de la eficiencia, de la excelencia y al hacerlo trabaja para des-orientar las disciplinas y re-orientarlas hacia una visión no-imperial/colonial y capitalista en y de la producción de conocimientos. (MIGNOLO, 2008, p. 14).

El performer indisciplinado cuestiona abiertamente las relaciones de poder en la música, descoloniza el discurso modernista trabajando en cada una de las relaciones constituidas que implican subyugación. Esto no desde la perspectiva del destructor, sino en la del constructor que propone una nueva racionalidad.

La descolonización de la voz del performer no puede pasar a ser el totalitarismo de ésta, pues un nuevo régimen de modernidad/colonialismo sería instaurado, el único cambio que habría acontecido es el nombre del opresor y del oprimido; del fetichismo del texto se fetichizaría la performance (COOK, 2006). La música como universo descolonizado debe tener en su interior relaciones basadas en el recíproco reconocimiento de las actividades del compositor, performer y oyente como agentes expresivos. Para esto se requiere confrontar la episteme de la modernidad, presente en las relaciones de los agentes musicales; reconocer la colonialidad y crear una nueva episteme que no sea monocéntrica y tenga la premisa del reconocimiento de la pluralidad como punto de partida. Una nueva episteme performativa que incluya la performance modernista, con todos sus lineamientos estéticos, como una opción más; en este caso, “debería ser vista como un estilo histórico, no como el paradigma



de la performance en general, como ha sido ampliamente asumido en los círculos teóricos y pedagógicos” (COOK, 2013, p. 87).

Referencias

- BERGER, Karol. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: an essay on the origins of musical modernity*. Berkeley: University of California Press, 2007
- BUTT, John. *Bach's dialogue with modernity: Perspectives on the passions*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *PerMusí*, Belo Horizonte, n.14, 2006. p.5-22. Disponible en: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf> Acceso en: 06 abr. 2018
- DOMENICI, Catarina. A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. In: II SIMPOM - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (2.), 2012, Rio de Janeiro. *Anais do II SIMPOM*. 2012a. 169-182.
- DOMENICI, C. His Master's Voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música UFPel*, online, v.5, p.65-97, 2012b. Disponible en: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2479>> Acceso en: 06 abr. 2018
- JAMESON, Fredric. *Una modernidad singular: Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa S.A, 2004.
- MIGNOLO, Walter. La opción decolonial. *Revista letras*, Online, n.1, p.3-22, 2008. Disponible en: <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3555>> Acceso en: 06 abr. 2018
- BOTSTEIN, Leon. Modernism. In: Grove Music Online. 2001. Disponible en: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40625>> Acceso en: 02 abril 2018
- QUIJANO, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.
- ROSSEL, Camilo. *La música callada, la soledad sonora: La devastación de la poiesis musical en el siglo XX ante la articulación subjetiva de la música moderna*. Santiago, 2015. 226f. Tesis (Doctorado en filosofía mención en estética y teoría del arte). Facultad de artes. Universidad de Chile, Santiago.
- SANTOS, Boaventura. *Una epistemología del Sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México, Siglo XXI: CLACSO, 2009.
- STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the form of six lessons*. Harvard University Press, 1947
- YEHIA, Elena. Descolonización del conocimiento y la práctica: un encuentro dialógico entre el programa de investigación sobre modernidad/colonialidad/decolonialidad latinoamericanas y la teoría actor-red. *Tabula Rasa*, Bogotá, n.6, p.85-114, 2007.

Notas

¹ Este trabajo se deriva del desarrollo de la disertación de maestría “Virtuosismo en la contemporaneidad: de la ingeniería de dedos al performer descolonizado” bajo orientación de la profesora Ana Claudia de Assis (UFMG).

² Todas las traducciones del inglés y portugués original son propias.

³ Quijano (2014) hace una diferenciación entre ‘colonialidad’ y ‘colonialismo’, estando vinculados, son conceptos diferentes. El último se refiere a una estructura de control y explotación política y productiva de una población por parte de otra población de diferente identidad y cuyo centro de poder está otra jurisdicción



territorial. Por otro lado, la colonialidad se deriva del colonialismo y se refiere a sistemas de opresión social, epistémica, de género, racial y económica con una matriz de poder eurocéntrica.

⁴ Sin querer entrar en divergencias con el asunto de género, se utiliza el artículo masculino como nominal del sustantivo *performer*, con este se pretende englobar tanto ‘el’ como ‘la’.