

Grandes relatos sin metarrelatos

Leonardo J. Waisman

Revista Argentina de Musicología 18 (2017), 17-26.
ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Grandes relatos sin metarrelatos

La musicología comenzó integrada en el metarrelato de la “música occidental”, entendida como un sujeto de existencia real e indiscutida, con *una* historia que era preciso narrar a la manera de una novela con protagonista. El proceso de refinamiento que sufrió la disciplina a lo largo de la primera mitad del siglo XX no implicó un cuestionamiento de ese concepto. A partir de mitad de siglo, dos procesos de signo casi opuesto se combinaron para desacreditarlo: el cientificismo y las corrientes posmodernas. Ambos contribuyeron a desprestigiar el modelo de narrativa anterior y, en realidad, todo intento de incluir grandes períodos y amplias áreas en una narración abarcativa. En este trabajo intento deslindar las críticas (especialmente de Lyotard) a los metarrelatos de la necesidad de escribir grandes relatos, indispensables para la disciplina. En base a las teorías de Rick Altman, propongo un modelo de narración multifocal que evita algunos de los males de los discursos mono o bifocales del pasado.

Palabras clave: Metarrelatos, Narratividad, Musicología, Grandes relatos

Grand Narratives without Master Narratives

Musicology began its life linked to the master narrative of “Western music”, understood as a subject with a real, undisputed existence and *a* history that it endeavored to narrate in the manner that a novel tells the story of a hero. The gradual refinement that the discipline underwent along the first half of the twentieth century did not carry with it a questioning of that concept. After midcentury, two processes of almost opposite spirit combined to undermine it: scientism and postmodern trends. Both contributed to rob the prior narrative model of its prestige and to disparage any attempt at comprehensive narratives embracing long periods and wide areas. In this paper I attempt to sort out and differentiate the master narratives criticized by Lyotard from the need to build the wide-ranging narrations that the discipline needs. On the basis of the theories of Rick Altman, I propose a model of multi-focal narrative that avoids some of the pitfalls of the mono- or bifocal accounts we have been relying on.

Keywords: Master Narratives, Narrativity, Musicology, Grand Narratives

La historiografía musical latinoamericana se caracteriza por su fragmentariedad. Son escasísimos los intentos de abarcar todo el continente a lo largo de toda su historia y en su diversidad de prácticas. El nuestro es un paradigma científico deficiente por lo fraccionado. Mi intervención intenta bucear en algunos de los procesos que determinaron esta situación y explorar avenidas que permitirían comenzar a llenar esa insuficiencia, especialmente sensible en la actividad pedagógica, donde no hay textos generales que se puedan usar como base de un curso, pero también en el ejercicio de la investigación musicológica, pues priva al estudioso de marcos establecidos dentro de los cuales insertar sus resultados.

Musicología y positivismo

Cuando, entre fines del siglo XIX y la primera mitad del XX, se constituía y consolidaba la musicología histórica como disciplina científica, tenían vigencia las concepciones lineales y en gran parte teleológicas de la historia. La historia que cada autor quería contar tenía un sujeto, que se daba como premisa indiscutida: la música alemana, la música del Renacimiento, la música así llamada “universal”. El hecho de que ese protagonista fuera una construcción no era sometido a examen; generalmente pasaba desapercibido o incluso negado en aras de una visión idealista que partía de la realidad de esas esencias.

Las grandes síntesis histórico-musicales escritas por investigadores de punta tuvieron su auge primero en Alemania (series coordinadas por Adler y por Bücken),¹ luego en Estados Unidos (serie de la editorial Norton);² posteriormente fueron concebidas más como una necesidad de mercado (manuales para un creciente número de estudiantes) que como intentos de formular nuevas visiones de períodos históricos. (Una excepción señalada la constituye el volumen sobre siglo XIX de la serie alemana coordinada por Carl Dahlhaus para la editorial Laaber, escrito por él mismo).³

1. Guido Adler (ed.): *Handbuch der Musikgeschichte*, 1ª. ed. (Frankfurt: 1924); 2ª. ed., 2 vols. (Berlin: Max Hesse, 1930); Ernst Bücken (ed.): *Handbuch der Musikwissenschaft*, 10 vols. (Wildpark-Potsdam: Akademische Verlag Athenaion, 1928-1931).

2. Estos seis volúmenes no salieron bajo un título unificado, pero fueron producto de encargos sistemáticos (1947-1966) de la editorial de Nueva York a Curt Sachs, Gustav Reese, Manfred Bukofzer, Alfred Einstein y William Austin, para cubrir los sucesivos períodos de la historia de la música occidental.

3. Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhundert* (Laaber: Laaber Verlag, 1980). Es el tomo 6 del *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* en 13 vols.

A partir de mitad de siglo, dos procesos de signo casi opuesto se combinaron para desacreditar esas maneras de concebir y narrar la historia de la música: por un lado, el cientificismo, por otro las corrientes posmodernas. El primero, poniendo el énfasis en la búsqueda de datos documentales y el establecimiento de textos “auténticos”, ubicó el foco de las investigaciones musicológicas en las pequeñas dimensiones para asegurar el máximo nivel de detalle y de rigor en el establecimiento de “hechos” históricos verificables y de partituras que respetaran las intenciones de los compositores.

Todo empezó con Lyotard

El segundo se justifica metodológicamente por la denuncia que Jean-Paul Lyotard fulminó contra los metarrelatos: construcciones implícitas, según el modelo de la historia sagrada cristiana, que enmarcan las narraciones históricas dándoles un sentido y una dirección que responden a los principales valores de la modernidad. El progreso, la biografía de la nación, la civilización, el espíritu de los idealistas alemanes, o el avance hacia la libertad actúan como trasfondos de todas las historias, que se perciben como insertas dentro del metarrelato tácito y que son legitimadas por él.

Es cierto que el texto siempre citado de Lyotard (1979)⁴ es una frase breve y lapidaria, incluida dentro de un texto filosófico complejo, que alterna entre la lógica y la metáfora, y cuyo objeto central es la legitimación del conocimiento en la época de la informatización de la sociedad. No es de por sí, como se lo toma livianamente, una denuncia generalizada contra los grandes relatos, sino una reflexión sobre distintas maneras de validar la ciencia. Pero se la ha tomado como un eslogan, con la inevitable trivialización que un eslogan implica. Así se entiende que la usanza posmoderna desacredite todo arco narrativo que intente abarcar un período amplio con el rótulo de “gran relato”. Una verdadera incoherencia, ya que, por ejemplo, los estudios sobre la *longue durée* o larga duración propuestos por la escuela de los *Annales* son directos antidotos de los metarrelatos.

Si nos preguntamos cómo ha sido posible esta extensión y vulgarización, debemos dirigir nuestra atención a aspectos más generales de nuestra época. La desconfianza para con los metarrelatos que señalaba Lyotard hace casi cuarenta años es sólo un aspecto de una sensibilidad centrada en la diferencia, lo pintoresco, lo efímero y distanciada de lo

4. Jean-François Lyotard: *La condición posmoderna: informe sobre el saber* (Madrid: Cátedra, 1984) [1ª., en francés 1979].

épico, lo heroico. Es ésta una predisposición y una estética que privilegia al fragmento por encima de las grandes construcciones estructuradas, a la superficie antes que a la profundidad, al rizoma más que a la raíz. En razón de ella, no sólo se desconfía de lo “meta-narrativo”, de lo implícito por detrás de la narración, sino de la narración misma cuando esta implica una visión panorámica y organizada de un proceso histórico de dimensiones amplias. La forma favorecida de transmisión del saber procede por la hiperabundancia de información a la que se accede por rutas contingentes. El modelo no es el libro autocontenido que controla el conocimiento a través de narraciones o argumentaciones lineales, sino la aleatoria búsqueda por Internet.

¿Asumimos culpas ajenas?

Dentro de nuestro campo, sin embargo, será útil deslindar hasta qué punto los metarrelatos guiaron las narraciones. La teleología que sirve de guía a esas construcciones implica un proceso de avance hacia un fin deseable y posible, que de alguna manera está más cerca de nosotros que de nuestros antepasados. Ahora bien, las tendencias hegemónicas en musicología después de Wagner (o quizás de Schönberg) tendieron a infravalorar el presente, desconfiar de la posibilidad de un futuro, y encumbrar a momentos del pasado como modelos de lo mejor en música. Si hay un metarrelato, es el de la edad de oro, característico de períodos premodernos e inútil como soporte ideológico del poder (la principal crítica política a los metarrelatos).

Creo, entonces, que no deberíamos asumir esa culpa. Pero que no haya teleología no significa necesariamente que no haya linealidad, y la linealidad fue ciertamente una característica de la musicología histórica. A pesar del anticipatorio llamado de Gustave Reese en los años 50 a escribir la historia de la música como “polifonía en prosa”⁵, se daba por sentada la existencia de un sujeto llamado “música occidental” que sentaba sus reales primero en Francia (con un paso fugaz por Inglaterra), se trasladaba los Países Bajos, instalándose luego por largo tiempo en Italia y recalando finalmente en Alemania. Para constituir ese sujeto, era necesario omitir toda referencia a músicas populares, a música militar, a música de circulación masiva, y a cualquier música refractaria a la línea central postulada. Un caso flagrante lo constituye la música de iglesia del siglo XIX, cuyo repertorio inmenso tenía más presencia social que todas las sinfonías y cuartetos

5. Gustave Reese: *Music in the Renaissance*, 2ª. ed. (Nuev York: Norton, 1959), XIII.

protagonistas de las historias. La hipóstasis de las músicas nacionales y de los estilos, con sus resonancias organicistas, también se inscriben dentro de este marco.

Post posmo

Los dos antagonistas que tenían las historias de larga duración siguen con nosotros, pero están debilitados. El llamado “positivismo” con su énfasis en el detalle ha adquirido mala reputación desde las denuncias de Kerman (hace ya 30 años)⁶; sin embargo continúa afectándonos sobre todo por la presión que ha adquirido la carrera académica y el modelo de las “ciencias duras” para sumar puntaje en el *curriculum vitae*. En ese marco valen más dos breves artículos en revistas de prestigio que un libro de 500 páginas. Durante los muchos años que puede demandar la investigación y producción del libro, su autor no progresa en su carrera, y hasta puede perder su empleo si no publica investigaciones breves y puntuales, si no lleva comunicaciones a dos o tres congresos por año.

La sensibilidad posmoderna aún está vigente, aunque algo desgastada: se advierte alguna añoranza por las historias amplias y abarcativas. Además, es hora de volver a narrar la historia para poder comprender sus evoluciones de largo plazo dentro de las pautas del conocimiento que el posmodernismo nos ha dejado. La musicología debe poder integrar en una visión histórica los distintos tipos de música, las distintas regiones, la vida musical, la recepción de las diversas músicas por distintos públicos, la participación de distintos sectores sociales en el hacer música y, por supuesto, no se puede dejar de lado las obras, los compositores y los estilos. Algunos síntomas de esta nostalgia son el proyecto de Historia Global liderado por Reinhard Strohm y la ola de manuales de historia de la música de la alemana Laaber Verlag. Es cierto que se trata mayormente de proyectos colaborativos, pero en muchos casos la visión central de un editor logra dar una unidad de sentido al volumen, a la serie, a los distintos períodos, regiones o géneros tratados por los colaboradores.

En Latinoamérica, la necesidad es aún mayor, ya que no tenemos ni siquiera historias “a la antigua”, con sus grandes líneas unificadas. Casi no tenemos historias de la música en Latinoamérica, casi no tenemos historias de la música que integren lo académico y lo popular, y no tenemos en absoluto historias de la música occidental desde

6. Joseph Kerman: *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (Cambridge, MASS.: Harvard University Press, 1986).

un punto de vista latinoamericano. Nuestros textos, por ejemplo, hablan de Bach y Händel como figuras centrales de la primera mitad del siglo XVIII, sin tener en cuenta que en nuestras tierras eran totalmente desconocidos, mientras que tenían una fuerte influencia Giovanni Bassani o José de Torres (apenas mencionados en los textos que utilizamos).

Narratividad

Ahora bien, ¿qué tipo de narración puede llegar a integrar los distintos tipos de contenido que hoy son necesarios para una comprensión actualizada de una historia? ¿Cómo hacemos para enhebrar enfoques aparentemente tan incompatibles en un solo relato?

Para comprender mejor las implicaciones de estas preguntas, acudí a textos sobre narratividad en teoría literaria. Los tratados más tradicionales sólo presentaban dificultades a mis pretensiones, y las difundidas teorías de Hayden White⁷, tipificando los argumentos de los libros de historia de acuerdo a modelos literarios, sólo reforzaban la dependencia de la narración con respecto a ideologías al servicio del poder. Finalmente las teorías de Rick Altman me ofrecieron soluciones⁸. En lugar de enfocarse sobre las acciones que se representan (que sólo permitirían una expansión de la historia a través de argumentos múltiples), Altman examina lo que él llama “seguimiento”, es decir la segmentación del discurso de acuerdo a quién está en el foco de la narración. Seguramente inspirada en la técnica del cine (que es uno de los principales objetos de análisis), cada segmento tiene la continuidad de una toma, y la articulación entre ellos, a la que llama “modulación”, es la de los cortes y el montaje. (La equivalencia, sin embargo, no es estricta).

Altman distingue tres tipos de seguimiento: el más simple es el monofocal, en el cual hay un héroe cuyas vicisitudes se siguen a través del tiempo. Es típico de la novela romántica, con su énfasis en el desarrollo psicológico del protagonista. En nuestro campo, representa la historiografía tradicional, con su sujeto construido: “la música” es el héroe.

Un segundo tipo es el seguimiento bifocal, que presenta dos campos antagónicos o contrastados, que terminan con el triunfo de uno y aniquilamiento del otro (género épico) o con la unión de los dos (género pastoral). Ejemplo de lucha es *La Ilíada*, de

7. Hayden White: *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992).

8. Rick Altman: *A Theory of Narrative* (Nueva York: Columbia University Press, 2008).

romance la película *Titanic*. Encontramos este tipo de seguimiento en la historiografía de la música romántica y sobre todo en su continuación como biografías populares: allí los poetas se enfrentan a los filisteos, los verdaderos músicos a los burgueses, al conformismo, a la burocracia.

Por último, tendríamos el seguimiento plurifocal, que salta entre varias historias cuyas interconexiones son contingentes. A pesar de que esta estructura parece muy posmoderna, y que se aplica a multitud de productos muy recientes, como las series *Lost*, *Esposas desesperadas*, o la película *Babel*, tiene una venerable prosapia en los romances medievales —para los músicos, quizás el *Orlando Furioso* de Ariosto represente el ejemplo más conocido. Las escenas populares multitudinarias de Brueghel son su equivalente en las artes visuales.

“Los textos de foco múltiple”, nos dice Altman, “se nutren de la discontinuidad, forzando tanto a los personajes como a los lectores a que desarrollen nuevas maneras de extraer significados a partir de fragmentos aparentemente sin relación entre sí”.⁹ Con esa tónica tan actual de requerir la participación del lector para construir la narración, con la implícita crítica a los modos mono y bifocales de narración que ellos implican, con la desjerarquización del héroe, los relatos plurifocales aprovechan la desconfianza del lector actual hacia las narraciones lineales y heroicas mientras, simultáneamente, le brindan un marco para los datos crudos que presentan. Si ese marco es lábil, irregular y provisorio, es porque así es la construcción del conocimiento en nuestros días.

Una historia de la música de foco múltiple

Si la historia es, y no puede dejar de ser, narración, parece aconsejable que adopte el modelo de seguimiento de los focos múltiples. El historiador de hoy no se siente cómodo con el papel de autor omnisciente que demanda el foco único. No cree en los enfrentamientos maniqueos que caracterizan el foco doble, y ni siquiera cree en la unicidad de la música como protagonista. Los personajes que guían nuestra trama son de muy diversa índole: la vida musical (qué y cómo se toca o canta, y para quién), los intérpretes, las unidades sociales de distinto orden (desde el club hasta la nación), las tecnologías de audio y de difusión, las categorías genéricas, las ideas sobre la música, las tendencias sociales y culturales —y no olvidemos a nuestros más antiguos amigos: compositores, técnicas de composición y obras. No todos participan de todas las

9. *Ibid.*, 243 (traducción propia).

narraciones, pero un relato histórico que dispersa el poder fragmentándolo en múltiples segmentos referidos a estos misceláneos sujetos, cada uno con un fragmento de narración puede conseguir una imagen multidimensional de nuestro multifacético tema. La propia heterogeneidad de los protagonistas (individuos, grupos, ideas, sonidos) milita en contra de la tentación de la reconstrucción lineal y teleológica. Y la variedad de los enfoques permite el cubrir áreas amplias (en sentido geográfico o cronológico) sin necesitar unificarlas bajo una identidad nacional o de período: se pueden escribir grandes relatos que no impliquen metarrelatos.

No se trata, sin embargo, de una solución mágica al alcance de todos. A diferencia de los modos mono y bifocal de narración histórica, cuya larga tradición nos brinda modelos sobrados y que se adaptan más fácilmente al discurso científico tradicional, la escritura de un relato multifocal supone una técnica narrativa consciente que identifique los personajes y los argumentos, dosifique los segmentos, planee las transiciones y sugiera interconexiones sin imponer una línea política.

Desde el punto de vista de la enseñanza, es un camino arriesgado. Los libros de texto prolijamente organizados en torno a un solo sujeto y según una línea directriz han probado su eficacia desde hace tiempo. La morfología de espejo roto de la narración con focos múltiples parece, en comparación, menos conducente a una aprehensión fácil y rápida. Sin embargo, las nuevas generaciones parecen relacionarse mejor con los modos “desordenados” de presentación que la mía. El cine, las series televisivas y la literatura han acostumbrado a muchos a esa forma de presentación. El conocimiento buscado en las redes suele venir en una configuración aún más caótica: cada fragmento de información puede provenir de un amigo, una página web de difusión, un desconocido en una red social, una enciclopedia informática. El estudiante de hoy está acostumbrado a recibir datos dispersos y compaginarlos lo mejor que puede. El modelo narrativo que discutimos incorpora algo de ese ambiente ya familiar, pero lo integra (si el historiador sabe lo que hace) en una red donde cada elemento adquiere significados en relación con otros elementos: el papel del lector es encontrar algunos de esos significados, algunos sugeridos por el autor, otros sólo presentes como potencia. Es cierto, nuestros lectores muy probablemente no reciban un “mensaje”, una forma intencional de interpretar los hechos, pero quizás su construcción del conocimiento sea más sólida por ser en mayor medida propia.

Una historia de la música colonial

Cuando se me propuso la idea de escribir una historia de la música colonial en Hispanoamérica, todas las reflexiones anteriores tuvieron aplicación. Ningún sujeto era lo suficientemente fuerte y consistente como para protagonizar la acción —menos que nadie, la “música colonial”. Así llegué a una primera formulación (ayudada por el hecho de que parte del texto provenía de publicaciones anteriores): en la parte sobre el siglo XVI, el tema sería la introducción de la música europea en América, con un seguimiento en dos focos (pueblos de indios y ciudades de españoles) y sus interacciones. En el siglo XVII me propuse hacer protagonista al estilo musical de un género, el villancico; sin embargo, la vitalidad de los dos focos previamente retratados se me impuso, de modo que en esa parte también hay capítulos dedicados a ellos. Para el siglo XVIII había decidido poner el centro en la modernización de prácticas musicales, pero aquí también debí incluir apartados en que los protagonistas establecidos anteriormente continuaron sus andanzas. A medida que el escrito tomaba forma, percibí que, para un tratamiento equilibrado, faltaban ciertos personajes: los compositores. Por entender que la incorporación de información biográfica dentro de la narración sería engorrosa y digresiva, apelé al formato de diccionario breve, que aparecerá como apéndice. Espero que la recepción del volumen, que debe aparecer este año, sirva para evaluar las virtudes y defectos del diseño narrativo aplicado.