

**Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno
a la biografía y la anti-biografía musical**

Alejandro L. Madrid

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 1 (2021): 19-43

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical

La posición de los estudios biográficos dentro de la musicología ha sido ambigua desde el inicio de la disciplina a finales del siglo XIX hasta la actualidad. Caminando sobre la delgada línea entre literatura y “ciencia auxiliar”, la biografía musical ha sido en momentos apreciada y en momentos denostada como parte del proyecto intelectual más amplio de la musicología. Sin embargo, es innegable que las biografías sobre músicos han ocupado mucha de la tinta y el papel que los estudiosos de la música han gastado en las últimas dos o tres centurias, y en ese trayecto ha sobrevivido a las transformaciones más importantes de la musicología como campo de estudios. Sin embargo, en un momento en el que la musicología crítica y los *sound studies* se desmarcan de la celebración de los “grandes hombres de la historia” y de la reproducción de teleologías eurocéntricas, y en un momento en que muchos campos de conocimiento en las humanidades y ciencias sociales han adoptado como suyos los reclamos antirracistas de movimientos como Black Lives Matter y las protestas contra la violencia de género de #MeToo, parecería que el género biográfico pudiera perder su centralidad en la disciplina. Tomando como caso de estudio mi escritura de la biografía de la compositora cubano-americana Tania León (n. 1943), este trabajo cuestiona la relevancia actual y la viabilidad futura de un género que ontológicamente pareciera imposibilitado para transitar exitosamente por las veredas que los giros epistemológicos más recientes proponen en la musicología.

Palabras clave: biografía, anti-biografía, transhistoricidad, narratividad, género literario

Inter/Weaving Lives and Discourses. Notes and Reflections on Music Biography and Anti-Biography

The place of biographical studies in musicology has been ambiguous from the inception of the discipline at the end of the nineteenth century until today. Moving in between literature and “auxiliary science”, music biography has been sometimes embraced and often neglected as part of the larger intellectual project of musicology. Nevertheless, there is no question that biographies about musicians have occupied plenty of ink and paper from music scholars in the last two or three centuries. In the process, the genre has survived some of the most important transformations that have taken place in musicology. However, at a moment when critical musicology and sound studies effectively move away from the celebration of “great men of history” and the reproduction of Euro-centric teleologies, and at a time when many fields in the humanities and social sciences have embraced the ant-racist demands of movements like Black Lives Matter and the calls against gender violence of #MeToo, it would seem plausible for the biographical genre to lose its place in the discipline. Taking my recent book about Cuban-American composer Tania León as a case study, this article questions the current relevance and future viability of a genre that ontologically seems to lack the virtues to travel successfully the paths that the most recent epistemological turns propose to musicology.

Keywords: biography, anti-biography, transhistoricity, narrativity, genre

En agosto del 2016, después de estar fuera de los Estados Unidos y sin acceso a mi teléfono móvil por varios meses, regresé a casa para encontrar una larga lista de mensajes telefónicos en la bandeja de entrada del aparato. En uno de los mensajes reconocí la voz de Tania León, la compositora cubano-americana con quién había tenido una muy amena charla pública en la Universidad de Harvard el año anterior, en el marco de la Fromm Contemporary Music Series. En el mensaje, León me hacía saber que el cincuentenario de su llegada a los Estados Unidos meses antes la había llevado a plantearse la posibilidad de que se escribiese su biografía y que, de concretarse el proyecto, le gustaría que fuese yo quien se encargara de hacerlo. La invitación fue muy sorpresiva para mí y tardé varios días en digerir la noticia y devolverle su llamada. Los motivos de mi inmovilidad eran varios. Por un lado, acababa de publicar *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*, un libro que me había tomado casi veinte años conceptualizar como una anti-biografía, una especie de manifiesto en forma de estudio de caso sobre lo que yo consideraba los problemas centrales del género biográfico.¹

Embarcarme en el proyecto de escribir una biografía justamente después de publicar ese libro, al que me había llevado tanto tiempo poder dar una forma coherente, me parecía que de entrada podría ser percibido como una evidente contradicción. Aceptar el proyecto que León me proponía me parecía dar un giro de 180 grados en relación al camino que había decidido transitar con mi libro recién publicado. En *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13* me había ocupado de desarrollar una narrativa que rompiera con la cronología lineal que suele dar cohesión a la narrativa biográfica tradicional y me había concentrado en buscar una forma de escritura que me permitiera sortear el inmenso obstáculo de enfrentarme a la ya cansada trama de la biografía musical convencional (la del hombre excepcional que vence una serie de obstáculos estructurales hasta encontrar un cierto grado de reconocimiento para su obra). Pero si en ese libro me había roto la cabeza para encontrar una forma de evadir el tono celebratorio acrítico del tipo hagiográfico que caracteriza la gran mayoría de las biografías musicales —lo que suele convertirlas en instrumentos de propaganda en relación a ciertos compositores, ciertas ideologías estéticas y ciertas escuelas de composición—, aceptar escribir una biografía que a todas luces parecería pedirme desandar el camino andado

1. Alejandro L. Madrid, *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13* (Nueva York: Oxford University Press, 2015). Una versión en castellano, revisada y ampliada, ha sido publicada recientemente; ver Alejandro L. Madrid, *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020).

era algo punto menos que imposible. Sin embargo, la idea me seguía dando vueltas en la cabeza; había un cierto potencial en el proyecto que lo hacía ciertamente atractivo. Por un lado, se trataba de la vida de una mujer negra, inmigrante, que había salido de Cuba para insertarse en la vida musical de los Estados Unidos en un momento histórico y social sumamente complejo, no solamente para su país natal, sino también para el país en el que terminó haciendo su vida artística. Por otro lado, se trataba de una compositora cuya historia particular la había hecho objeto de una negligencia casi natural por parte de las academias musicales tanto de los Estados Unidos como de Cuba. El ser una cubana desarraigada hacía casi imposible que alguien en su país de origen pudiera interesarse en escribir sobre ella; mientras que su presencia como latina en la escena musical estadounidense, un medio que con frecuencia suele escamotear el reconocimiento de sus logros tanto a mujeres como a minorías, también la convertía en un sujeto, si no invisible, sí proclive a ser invisibilizado. El simple hecho de remar contracorriente hacía del proyecto sobre Tania León algo interesante para mí. Sin embargo, lo que lo hacía en atractivo también tenía el potencial de hacerlo caer en las convenciones y fórmulas epistemológicas que tanto tiempo me había tomado reconceptualizar en mi proyecto anti-biográfico sobre Julián Carrillo. Después de sopesar seria y largamente los pros y contras académicos, prácticos y éticos que implicaba embarcarse en este proyecto, le devolví la llamada a la compositora para aceptar escribir el libro, no sin antes poner en diálogo sus expectativas y las mías acerca del mismo con tal de encontrar un terreno en el que éstas pudiesen coincidir.²

Tomando como punto de partida la decisión de escribir y de cómo escribir ese libro biográfico sobre Tania León, este ensayo busca reflexionar sobre la relevancia actual y la viabilidad futura de la biografía, un género que ontológicamente pareciera imposibilitado para transitar exitosamente por las veredas a las que los giros epistemológicos más recientes han empujado a la musicología en la última década.

La biografía y la musicología

En su introducción al número especial sobre biografía musical publicado en el 2019 por el *Journal of Musicological Research*, Christopher Wiley y Paul Watt confiesan que su motivación para coordinar esa colección de artículos es generar una

2. El libro está en proceso de producción y aparecerá al público en octubre del 2021. Ver Alejandro L. Madrid, *Tania León's Stride. A Polyhythmic Life* (Champaign, IL: University of Illinois Press, 2021).

discusión que ayude a que “la biografía musical ocupe un lugar más prominente (y menos ‘desaseado’) dentro de la musicología y más allá”.³ Esta declaración de principios, que indica una cruzada por la reevaluación del género como trabajo intelectual reconocido, es a la vez un reconocimiento y una respuesta al lugar académicamente ambiguo que ha tenido la biografía musical a lo largo de la historia de la musicología. En el afán científicista que caracterizó a su nascente disciplina, los primeros musicólogos —especialmente en la tradición alemana, desde Guido Adler hasta Carl Dahlhaus, como afirma Beatriz Borchard—⁴ consideraron a la biografía musical un género más literario que académico por tratar asuntos empíricos de la vida cotidiana y del carácter de los músicos y compositores, en lugar de ocuparse del estudio de la obra de arte autónoma o del devenir de las estructuras históricas trascendentales que estetas como Eduard Hanslick o teóricos de la historia como Hegel o Marx privilegiaban. Sin embargo, irónicamente, es precisamente ese enfoque en el individuo lo que ha llevado a la biografía a prestarse favorable al proyecto celebratorio de la idea del genio musical que la musicología como disciplina celebró desde sus inicios. Es así que se establece el carácter contradictorio de un género que es a la vez central en el desarrollo de la disciplina musicológica y desdeñado como proyecto intelectual.

Las biografías de Johann Sebastian Bach que publicaron Johann Nikolaus Forkel y Philipp Spitta en 1802 y 1873-1880 respectivamente no sólo ayudaron a empezar a solidificar históricamente la idea del compositor de Eisenach como un “genio” musical; también, de alguna manera, dan señal del próximo nacimiento de la *musikwissenschaft* como un campo de conocimiento reconocido.⁵ Sin embargo, ya desde mucho antes del inicio de la disciplina musicológica como tal en el siglo XIX, la biografía musical había sido un género central en el desarrollo de trabajos de investigación histórica sobre música y quehacer musical. Es en los siglos XVII y XVIII cuando aparecen los primeros trabajos biográficos significativos sobre músicos. Ya desde *Historische*

3. “... enable musical biography to occupy a more prominent (and less ‘untidy’) position both within and beyond musicology”. Christopher Wiley y Paul Watt, “Musical Biography in the Musicological Arena”, *Journal of Musicological Research*, Vol. 38, Nº 3-4 (2019): 192. Todas las traducciones del inglés y alemán son del autor a menos de que se indique lo contrario.

4. Beatrix Borchard, “Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik”, en *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, ed. Cordula Heymann-Wentzel y Johannes Laas (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004), 30.

5. Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke: Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst* (Leipzig: Hoffmeister und Kühne, 1802); Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Vol. 1 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873); y Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Vol. 2 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880).

Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst (1690) de W.C. Prinz hasta *Grundlage einer Ehrenforte* (1740) de Johann Matteson, se comienza a notar un interés por las vidas de músicos y compositores entre los letrados europeos. La mayoría de estos textos tempranos ya evidencian uno de los problemas más recurrentes en los escritos biográficos sobre músicos, un inconveniente que en muchos casos llega hasta nuestros días, y es que suelen estar basados en bosquejos autobiográficos que no pocas veces son tomados de manera acrítica.⁶

Es sólo a principios del siglo XIX, con trabajos como la citada biografía de Forkel, que la biografía musical se establece como un género literario reconocible. Irónicamente, aun cuando la biografía musical fue una herramienta muy importante en el fortalecimiento de la musicología como disciplina, es a partir del surgimiento de ésta última como disciplina autónoma que la metodología utilizada para el acercamiento a las vidas de músicos empieza a verse con sospecha. Esto es especialmente notorio en la fría recepción que hace Guido Adler del género en su famoso manifiesto “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” (1885) en el que, en su obsesión con las “obras de arte” (*Kunstproducten*), prácticamente lo define como un quehacer anti-intelectual comparado con el oficio del historiador al afirmar que, aunque “recientemente algunas biografías han llamado tanto la atención, hasta el punto de haber sido llamadas ‘ciencia de la música’ (*Musikwissenschaft*) cuando en realidad sólo son ‘ciencia auxiliar’ a ésta (*Hilfsgebiet derselben*)”.⁷ Es en la polémica entre la “gran historia” y la pequeña historia” propia de la biografía, en la aparente contradicción entre la narrativa de una historia trascendental de estructuras económicas o sociales en constante pugna y movimiento y las narrativas de sujetos extraordinarios específicos, que se establece la ambivalencia intelectual de la biografía musical. A principios del siglo XX, Hermann Abert, otro de los ilustres eruditos alemanes fundadores de la disciplina musicológica, era más optimista respecto al potencial de la biografía musical como ejercicio académico y sobre su importancia en el trabajo musicológico. Sin embargo, también criticaba lo que, en el contexto del tipo de documentación positivista en que se trataba de validar a la musicología como una actividad científica, se

6. Hans Lenneberg, *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography* (Nueva York: Gordon and Breach, 1988), 9-10.

7. “Die Biographistik hat sich in letzter Zeit unverhältnismäßig in den Vordergrund gedrängt, sich sogar als Musikwissenschaft κατ’ ἐξοχήν geberdet, während sie doch nur ein wenn auch immerhin wichtiges Hilfsgebiet derselben ist”. Guido Adler, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Vol. 1 (1885): 10.

consideraban los métodos anticuados de los biógrafos musicales —ignorar tanto las circunstancias históricas y la personalidad del personaje musical en cuestión así como las relaciones de ésta con aquellas—. ⁸ Otra falta importante en el quehacer biográfico musical de la época era la incapacidad de congeniar la idea del progreso musical con el contexto histórico y con el papel del compositor como agente de ese progreso, y no como simple genio que trasciende ese entorno y esas circunstancias. Una vez que ese historicismo teleológico entra de lleno a informar el trabajo biográfico musical en la primera mitad del siglo XX es que se establecen las características que dominarán el género y su lugar en la musicología, incluso hasta después del giro cultural de la década de 1980 (generalmente conocido como “Nueva Musicología”). Así, proyectos tan distintos entre sí como los que dan vida al Mozart de un biógrafo musical tan prolífico como Henri de Curzon o al del sociólogo Norbert Elias, al Bach de un musicólogo como Christoph Wolff, al Beethoven de un productor musical venido a biógrafo como Maynard Solomon, al Schoenberg del pianista Charles Rosen, o al Carlos Chávez del musicólogo Robert Parker, siguen las mismas pautas epistemológicas. ⁹ Estas directrices se podrían enumerar de la siguiente manera: 1) un acercamiento proléptico al objeto de estudio que emana de la teleología predominante en la disciplina musicológica —o sea, se entiende al sujeto en el pasado como un precursor del presente en que vive el autor de la biografía—; 2) una tendencia celebratoria en relación con el sujeto sobre el que se escribe —usualmente por medio de una narrativa generada en relación a la idea del genio musical que también ha predominado en la disciplina—; 3) la reproducción de la idea de la superioridad estética, política y en muchos casos incluso ética de la llamada música clásica —con el correspondiente dejo de supremacía blanca—; ¹⁰ 4) el privilegio

8. Lenneberg, *Witnesses and Scholars*, 2-4.

9. Henri de Curzon, *Mozart* (París: Nouvelle Revue Critique, 1938); Norbert Elias, *Mozart: Zur Soziologie eines Genies* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991); Robert L. Parker, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus* (Boston: Twayne, 1983); Charles Rosen, *Arnold Schoenberg* (Chicago: University of Chicago Press, 1975); Maynard Solomon, *Beethoven* (Nueva York: Schirmer, 1977); and Christoph Wolff, *Bach: Essays on His Life and Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991).

10. Esta pauta ha sido frecuentemente dejada de lado en el campo del periodismo musical; un área en la que, por diferentes intereses, el quehacer biográfico musical también ha tenido un lugar preponderante. Los ejemplos son muchos y variados. Entre otros, ver Mario Benedetti, *Daniel Viglietti* (Gijón: Júcar, 1974); Jean Clouzet, *Jacques Brel* (París: Seghers, 1964); Armando Defino, *Carlos Gardel. La verdad de una vida* (Buenos Aires: Fabril Editora, 1968); Myra Friedman, *Buried Alive. The Biography of Janis Joplin* (Nueva York: Random House, 1974); Curtis Knight, *Jimi: An Intimate Biography of Jimi Hendrix* (Westport: Praeger Publishers, 1974); Jairo Enrique Patiño, *Celia Cruz. Toda la vida carnaval* (Bogotá: Panamericana Editorial, 2004); y Elijah Wald, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues* (Nueva York: Harper Collins, 2004). Para una discusión sobre el peso de la supremacía blanca en el desarrollo de los estudios sobre música de arte

a las narrativas cronológicas lineales; 5) la fe ciega en la objetividad de la mirada del investigador; 6) la contribución directa a la reproducción acrítica de cánones preestablecidos; y finalmente, 7) el elefante blanco en el cuarto: en la gran mayoría de los casos, los sujetos de estudio son hombres.

Muchas de las convenciones que caracterizan a la biografía musical que aquí he enumerado han sido cuestionadas en otros campos de las humanidades en los que la biografía ha ocupado un lugar importante, generando con ello una literatura bastante amplia sobre teoría biográfica. Desde acercamientos que rescatan miradas alternativas a la escritura biográfica —como el enfoque literario de la tradición soviética en que la agencia del sujeto para construir la personalidad como un fenómeno estético es clave—¹¹ hasta el acercamiento meta-biográfico en que el texto se entiende como mediación que invoca cuerpos vivos en contextos culturales específicos;¹² desde perspectivas decoloniales que privilegian la escritura biográfica como un ejercicio dialógico —en el que la identidad de la voz autoral es puesta en entredicho—¹³ hasta propuestas sociológicas que desarticulan la excepcionalidad de la idea misma del “genio”,¹⁴ la teoría biográfica ha deshebrado desde hace varias décadas el tejido que daba certeza genérica a la biografía. Este tipo de reflexiones dio lugar a trabajos en los que se rompía con la narrativa cronológica y la idea de objetividad autoral en un afán de privilegiar los asuntos y preguntas que le ayudaban al autor a dar sentido a la vida sobre la que escribía.¹⁵

de la tradición europea ver Philip Ewell, “Music Theory and the White Racial Frame”, *Music Theory Online*, Vol. 26, Nº 2 (2020).

Disponible en: <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.pdf> ; Loren Kajikawa, “The Possessive Investment in Classical Music. Confronting Legacies of White Supremacy in U.S. Schools and Departments of Music”, en *Seeing Race Again: Countering Colorblindness across the Disciplines*, ed. Kimberlé Williams Crenshaw, Luke Charles Harris, Daniel Martinez HoSang y George Lipsitz (Berkeley: University of California Press, 2019), 155-174; y Tamara Levitz, “The Musicological Elite”, *Current Musicology*, Vol. 102 (2018): 9-80.

11. Dmitri Kalugin, “Soviet Theories of Biography and the Aesthetics of Personality”, *Biography*, Vol. 38, Nº 3 (2015): 343-362.
12. Cairtriona Ní Dhúill, “Towards an Autobiographical Archive: Mediations between Life Writing and Metabiography”, *Life Writing*, Vol. 9, Nº 3 (2012): 279-289.
13. Alice Te Punga Somerville y Daniel Heath Justice, “Introduction: Indigenous Conversations about Biography”, *Biography*, Vol. 39, Nº 3 (2016): 239-247.
14. Ver Tia de Nora, *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803* (Berkeley: University of California Press, 1997).
15. Ver, por ejemplo Amia Lieblich, *Conversations with Dvora: An Experimental Biography of the First Modern Hebrew Writer* (Berkeley: University of California Press, 1997); y Carole Angier, *The Double Bond: Primo Levi, A Biography* (Nueva York: Farrar, Straus, and Giroux, 2002).

Aún cuando algunos de estos cuestionamientos se dieron a partir de estudios de caso musicales, como casi siempre la musicología llegó tarde a estas discusiones teóricas y auto-reflexivas. En realidad, el cuerpo de trabajo historiográfico sobre la biografía musical desde la musicología es bastante precario y su aparición esporádica. En 1982, Maynard Solomon publicó un breve artículo en el que reflexionaba sobre la escritura de biografías musicales en relación a la problemática separación entre sujetos empírico y estético en que se basaba el tradicional desdén con que se observaba el género desde la musicología tradicional. Aquí, Solomon sugiere que “un estudio enriquecido, ya sea de lo ideológico/cultural o del génesis musical de una composición requiere referencias constantes a datos de la biografía del compositor. Las cuestiones ideológicas no pueden ser resueltas a menos de que conozcamos cuales eran las ideas [del compositor]: esto es, mientras permanezcamos ignorantes a la intención del compositor no podemos lidiar con la ‘falacia intencional’”.¹⁶ En 1990, Hermann Danuser publicó un ensayo en el espíritu del artículo de Maynard Solomon en el que también sugería que los datos que la biografía musical ofrece al musicólogo pueden ser fundamentales en una comprensión de la obra musical como un ente autónomo.¹⁷ Si el artículo de Solomon es significativo porque se da en el contexto de la gigantesca transformación que se estaba produciendo en la disciplina musicológica anglosajona con la crítica a lo que muchos llamaban el carácter “positivista” de la musicología tradicional y el advenimiento del giro cultural interpretativo impulsado por la Nueva Musicología,¹⁸ el de Danuser lo es por tomar como inspiración el giro hermenéutico que el trabajo de Carl Dahlhaus representó en la tradición musicológica alemana en las décadas de 1970 y 1980. En ambos casos, los autores se ocupan de la biografía en su afán de reconciliar la añeja dicotomía entre sujeto empírico y sujeto estético.

El estudio más extenso sobre la biografía musical en esos años aparece en *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography* (1988) de Hans Lenneberg. Desafortunadamente en lugar de seguir el ejemplo de reflexión crítica de Solomon, el libro de Lenneberg se limita a ofrecer un recuento histórico del desarrollo de la

16. Maynard Solomon, “Thoughts on Biography”, *19th-Century Music*, Vol. 5, N° 3 (1982): 272.

17. Hermann Danuser, “Biographik und Musikalische Hermeneutik zum Verhältnis Zweier Disziplinen del Musikwissenschaft”, en *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, ed. Josef Kuckertz, Helga de la Motte-Haber, Christian Martin Schmidt y Wilhelm Seidel (Laaber: Laaber, 1990), 594.

18. Ver Joseph Kerman, *Contemplating Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), 113-154.

biografía musical como género.¹⁹ Habrían de pasar ocho años para que otro intento de reflexión sobre la biografía musical generara interés en el campo musicológico. Esto se dio con la publicación de *Musical Biography: Towards New Paradigms* en el 2006, un volumen editado por Jolanta Pekacz cuyo tímido acercamiento crítico a la biografía musical tradicional se ve demeritado por el evidente cariz canónico que emana de cada uno de sus capítulos. Pareciera que en vez de cuestionarse el propósito y la ideología que han informado la biografía musical por siglos, los autores se dedicaran a buscar formas de revitalizar el género para que continúe perpetuando las fantasías fundadoras de la musicología: teleología, estado-nación, genio musical, canon eurocéntrico, etc.²⁰ En todo caso, tanto el libro de Lenneberg como el volumen de Pecacz parecen oportunidades fallidas para articular desde la biografía musical los cuestionamientos críticos y auto-reflexivos que el giro cultural había venido ejerciendo desde hacía varias décadas. Algo similar ocurre con el libro de Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte* (2014), otra revisión historiográfica que, aunque explora nuevas formas de conceptualizar el quehacer biográfico en música —siendo especialmente crítica con las nociones de genio musical y el sujeto heroico—, también se queda corta en la reflexión crítica en relación a los cuestionamientos a la teleología y al canon que han informado la transformación de la musicología como disciplina en los últimos treinta años, como también a la obsesión cientificista que ha rodeado a la disciplina musicológica desde sus inicios.²¹

Tal vez haya sido precisamente por esa tendencia a ignorar el discurso crítico de la musicología —especialmente en relación a cuestiones de valor estético— que la biografía musical ha podido navegar a través de las tormentas disciplinares que la musicología ha experimentado en los últimos cuarenta años. Sin embargo ahora, en un momento en que la musicología de carácter decolonial y los *sound studies* renuevan el espíritu crítico que en un principio informó los giros interpretativo y cultural en la musicología de las décadas del 70 y 80 del siglo XX, en un intento por desmarcarse definitivamente de la celebración de los “grandes hombres de la historia”, de la reproducción de teleologías y cánones eurocéntricos y de la centralidad del texto musical; en un momento en el que los giros aural y afectivo ponen en entredicho el

19. Lenneberg, *Witnesses and Scholars*.

20. Jolanta T. Pekacz, ed., *Musical Biography: Towards New Paradigms* (Aldershot: Ashgate, 2006).

21. Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (Colonia, Weimar y Viena: Böhlau Verlag, 2014).

locus de producción como depositario absoluto de significado, parecería que el género biográfico en su sentido más convencional pudiera perder su relevancia en la disciplina musicológica.

Las reflexiones más críticas sobre la biografía se han dado hacia fines de la segunda década del siglo XXI, tanto en el campo germanófono como en el anglófono. En el 2018, Annegret Fauser publicó un artículo en el que explora acercamientos a la escritura biográfica musical desde los estudios *queer* y desde perspectivas transnacionales para cuestionar severamente las tendencias narrativas cronológicas, patriarcales y nacionalistas que han seguido predominando en este género.²² Un acercamiento más crítico es también evidente en el número especial sobre biografía musical convocado por Christopher Wiley y Paul Watt para el *Journal of Musicological Research* (2019). Este proyecto parte de “examinar las ideologías de los biógrafos y el cómo construyen a sus sujetos, y la forma en que hacen este trabajo. [El número especial] investiga cómo se crean, perpetúan y disipan mitos, así como la reacción crítica a esos proyectos a veces controversiales”.²³ Sin embargo, nuevamente, el proyecto crítico se queda corto ante la confesión revisionista de los autores de que su misión es “demostrar que la biografía no es un mero subproducto de, o un sirviente para, la musicología [y que debe ser reubicada] al frente y al centro de la arena musicológica”,²⁴ sin detenerse a cuestionar el género en relación a las limitaciones epistemológicas de la disciplina. Al parecer la evaluación de Adler de la biografía musical como *Hilfsgebiet derselben* (ciencia auxiliar) es una pesada losa con la que los revisionistas del género siguen obsesionados ciento treinta y cinco años después de que aquél publicara su alegato fundacional de la disciplina musicológica.²⁵

22. Annegret Fauser, “Nationale Narrative in der Biographik: Ein transnationaler Zugang”, en *Musikwissenschaft und Biographik: Narrative, Akteure, Medien*, ed. por Fabian Kolb, Gesa zur Nieden y Melanie Unseld (Mainz: Schott, 2018), 117-126.

23. “... examine the ideologies of biographers and how they fashioned their subjects, and the means by which they undertook this task. They investigate how myths are created, perpetuated, or dispelled, and the critical reaction to those sometimes controversial undertakings”. Wiley y Watt, “Musical Biography in the Musicological Arena”, 189-190.

24. “... demonstrate that biography is not merely a by-product of, or handmaiden to, musicology. It can and should, be front and center of the musicological arena”. Ibid.

25. La publicación de un número especial sobre música y biografía coordinado por Joanne Cormac para la revista *19th-Century Music* (Vol. 44, N° 2) coincidió con el momento en que este dossier fue mandado a producción, por lo que no fue posible incluir una discusión profunda sobre los objetivos de ese proyecto. Los planteamientos que Cormac delinea en la introducción al número especial ponen en evidencia que algunas de las preocupaciones que la llevaron a gestionar ese proyecto coinciden con los cuestionamientos que los autores en nuestro dossier se hacen del género y sus usos. En ese texto, Cormac explica que los artículos del número especial “apuntan a expandir nuestro entendimiento sobre cómo podemos utilizar la biografía musical como una herramienta de investigación. En lugar de

De anti-biografía a biografía: los pormenores de un seminario de posgrado en musicología

Si el trabajo teórico sobre biografía musical es escaso en general, las intervenciones en torno a la misma desde Latinoamérica son muy acotadas. En el 2009 Leonardo Waisman publicó una reflexión titulada “La biografía musical en la era post-neomusicológica”, en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, en la que se acerca al quehacer biográfico en música a la luz de lo que él entiende como las restricciones que la disciplina musicológica actual impone al autor de textos biográficos —pero que, siguiendo el carácter de reflexión personal que motiva el texto, él afirma que podría desestimar en caso de encontrar la motivación necesaria para escribir una biografía—.²⁶ En el 2018, Mercedes Liska publicó un artículo en el que, haciéndose eco de la crítica de Fauser a las connotaciones patriarcales del género, plantea que la biografía es una forma cuyas lógicas individuales no hacen justicia a las tramas colectivas que suelen definir el trabajo de las mujeres en la música.²⁷ Estos dos trabajos son tal vez los intentos más salientes que abordan la relevancia actual de la biografía musical desde la tradición musicológica latinoamericana. Ambas intervenciones son oportunas y puntuales, pero la crítica de Waisman es especialmente pertinente en el terreno metodológico porque refleja de manera temprana una preocupación con el metarrelato que lo llevaría a coordinar años más tarde el dossier “El regreso de los grandes relatos”, para la *Revista Argentina de Musicología* (2017). En este dossier, la premisa central de la convocatoria de Waisman es que la crítica posmoderna —en especial de Lyotard— a los metarrelatos occidentales y su inmanente cariz teleológico no necesariamente cancela los grandes relatos lineales o cronológicos no teleológicos. De hecho, Waisman sugiere no sólo eso, sino que esos grandes relatos

tratar de justificar el género, aprovechamos los puntos que han mancillado su reputación, como el uso del cotilleo y los rumores, así como su tendencia a mitificar, como áreas fascinantes para la investigación que arrojan luz sobre asuntos historiográficos y metodológicos” [... aim to further our understanding of how we might use music biography as a research tool. Rather than attempt to vindicate the genre, we embrace the issues that have marred its reputation, such as its use of gossip and rumor, and its tendency to mythologize, as fascinating areas of enquiry that sheds useful light on historiographical issues and methods”] (65). Joanne Cormac, “Introduction: Music and Biography”, *19th-Century Music*, Vol. 44, N° 2 (2021): 61-66.

26. Leonardo Waisman, “La biografía musical en la era post-neomusicológica”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Vol. 23 (2009): 177-194.

27. Mercedes Liska, “Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh,” *Decentrada*, Vol. 2, N° 2 (2018). Disponible en: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe056/9788>.

son en realidad indispensables para el quehacer musicológico en Latinoamérica por no contarse con historias de la música en la región que integren lo popular y lo académico o que den cuenta de la historia de la música occidental desde una perspectiva latinoamericana.²⁸ Esta concepción de la historia tiene implicaciones importantes sobre el papel de la biografía musical en las historias de la música que Waisman ve como labor indispensable de la musicología latinoamericana, dada la proclividad que aquella ha tenido a prestarse para la validación de proyectos teleológicos y de valor estético cuestionables en la escritura de historias alternativas —especialmente de tipo decolonial, que son las que yo argumentaría tienen carácter urgente desde Latinoamérica—. No sólo eso, al ofrecer una perspectiva multifocal que contrarreste la teleología narrativa eurocentrista,²⁹ las reflexiones historiográficas de Waisman sobre el metarrelato abren la puerta a un tipo de escritura biográfica con el potencial de interrogar algunas de las premisas centrales de la narrativa biográfica tradicional, en especial la noción del genio, las grandes obras, y la teleología misma.

Yo concuerdo con el consejo de Waisman sobre evitar “asumir culpas ajenas”, especialmente en el caso de Latinoamérica. Es posible que en la región haya tradiciones académicas que puedan coincidir con la misión de algunos proyectos intelectuales europeos o anglosajones, pero también es evidente que el desnivel y la desigualdad social, cultural, económica y política del área implican diferentes necesidades académicas y de investigación. Para mí, el reto de la crítica actual contra algunos de los postulados fundamentales en que la musicología se sostenía, consiste en tomar en cuenta esas posturas intelectuales sin desestimarlas para producir textos biográficos o históricos de interés más allá de la musicología; textos, que, llegado el caso, como sugiere Liska, pudieran también tener una incidencia en las relaciones de poder que guían el quehacer histórico y musicológico cotidiano.

Estas cuestiones epistemológicas en relación al género de la biografía musical fueron centrales en la conceptualización de la escritura de mi libro *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13* como un proyecto alternativo. Tomando eso en cuenta, una vez publicado el libro, propuse al director del departamento de música de mi universidad ofrecer un seminario sobre biografía musical en el que plantearía los problemas a los que me había enfrentado al escribirlo. En realidad, mi propuesta enfilaba más hacia un

28. Leonardo Waisman, “Grandes relatos sin metarrelatos”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 18 (2017): 21-22.

29. *Ibid*, 23-24.

seminario sobre anti-biografía que uno sobre biografía.³⁰ Mi motivación era mostrar la crisis del género de la biografía musical y las posibilidades intelectuales de trabajar fuera de sus convenciones. Fue precisamente en el semestre entre el que mi libro salió publicado y el que me tocaba dictar ese seminario que recibí la llamada de Tania León que mencioné al principio de este artículo. Demás está decir que aceptar escribir esa biografía cambió por completo la misión del seminario que estaba pensando dictar. Si el meollo de la clase original era una crítica directa que mostrara la posible irrelevancia actual de la biografía musical como género, el estar embarcado en el proceso de investigación que desembocaría en la escritura de una biografía que al menos de entrada parecía más tradicional que mi anterior proyecto me llevó a rediseñar el seminario como una clase que cuestionara las convenciones de la biografía musical para tratar de reinventarla. Sin embargo, mi intención no era verla como un instrumento para reproducir las fantasías fundadoras de la musicología, como de una manera u otra hicieran Pecakz, Unseld, e incluso Wiley y Watt, sino como una herramienta que pudiera servir a la intención decolonial que busca refundar la musicología como un proyecto intelectualmente relevante en la actualidad.

El seminario terminó dedicando buena parte del semestre a leer teoría de la biografía y a estudiar las posibilidades de una serie de prácticas académicas y artísticas que abordan la vida de músicos, prácticas musicales e incluso instrumentos musicales desde perspectivas y narrativas alternativas a las de la biografía tradicional: documentales como *Seymour: An Introduction* —cuyo sujeto es un músico completamente desconocido para quien, por lo mismo, la mayoría de las estrategias narrativas tradicionales de la biografía y las preguntas convencionales detrás de la motivación por contar su historia pudieran ser improcedentes—, películas biográficas como *Mahler* de Ken Russell —cuyo formato experimental y onírico desafía por completo la historia cronológica de la biografía tradicional—, libros como *George Frideric Handel: A Life with Friends* de Ellen Harris y *Roy Cape: A Life on the Calypso and Soca Bandstand* de Jocelyne Guilbault y Roy Cape —el primero cuenta la vida de

30. La noción de anti-biografía ha sido utilizada anteriormente en el marco del género de la biografía musical, especialmente por Melanie Unseld (Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, 385-418). Sin embargo, Unseld invoca el término para referirse a la actitud con la que el *mainstream* musicológico ha desdeñado o ignorado el género en su intento revisionista por reevaluarlo. Mi intención al usarlo es más cercana a como se ha referido en el campo de la biografía en general para contrarrestar el énfasis en “grandes hombres blancos” y la ideología detrás de esta tendencia en el género. Ver Sarah Ruden, “The Age of Anti-Biography. Widening Our Views of Life Stories”, *Comment*, 1º de marzo de 2019, <https://www.cardus.ca/comment/article/the-age-of-anti-biography/>.

Händel a partir de la mirada de sus amigos, el segundo es un maravilloso ejercicio experimental en la intersección entre etnografía, autobiografía, testimonio e historia oral—. ³¹ En general mi intención no sólo era llevar a mis estudiantes a dilucidar estrategias narrativas alternativas que pudieran adoptar en su escritura biográfica, también me interesaba que se abrieran a la posibilidad de recabar datos e información a partir de fuentes no tradicionales (por ejemplo, los sueños de los sujetos biografiados o sus reflexiones a partir de la afectividad y no solamente desde la racionalidad), y finalmente, me interesaba que mis estudiantes se cuestionaran sobre las fronteras entre sus voces autorales y la voz de los sujetos biografiados.

Anti-biografía: el caso de Julián Carrillo y el Sonido 13

Para muchos de estos cuestionamientos yo había encontrado soluciones que me parecieron satisfactorias al escribir *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13*. Mi interés en estudiar a Carrillo y su obra residía en explorar cuestiones de representación de una manera transhistórica para entender la obra e ideas del compositor mexicano no sólo en relación a los momentos históricos en que adquirieron forma sino también en relación a una variedad de proyectos culturales que las han mantenido vivas y que las han resignificado hasta el día de hoy. Se trataba de un proyecto intramundano de la manera en que Benjamin Piekut y Jason Stanyek entienden el término, un “nuevo arreglo de interpenetraciones entre los mundos de lo vivo y lo muerto”; ³² un proyecto en que mi subjetividad y agencia como interfase entre esos mundos era decisiva. De esta manera, me interesaban tanto sus obras como sus estrategias de auto representación y su recepción, puesto que ese era el lente cultural a partir del cual yo podía tratar de entender la música y las ideas de Carrillo en el presente como parte de un complejo cultural transhistórico más amplio. De hecho, en el libro sugiero que esos lentes culturales deberían entenderse como índices del tipo de retrocausalidad que informa el tejido de representación, auto-representación, narrativa histórica y significado subjetivo que conforman ese complejo de *performance* cultural que es Julián Carrillo.

31. Ethan Hawke, *Seymour: An Introduction* (Nueva York: Room 5 Films, 2014); Ken Russell, *Mahler* (Londres: Goodtime Enterprises, 1974); Jocelyne Guilbault y Roy Cape, *Roy Cape. A Life on the Calypso and Soca Bandstand* (Durham, NC: Duke University Press, 2014); y Ellen T. Harris, *George Frideric Handel: A Life with Friends* (Nueva York: W.W. Norton, 2014).

32. Benjamin Piekut y Jason Stanyek, “Deadness: Technologies of the Intermundane”, *TDR: The Drama Review*, Vol. 54, N° 1 (2010): 14.

En lugar de aspirar al tipo de desapego que los historiadores y musicólogos tradicionales suelen invocar, el proyecto de Carrillo abrazaba la inevitable subjetividad de todo trabajo de investigación en las humanidades. Decidí poner al centro de este proyecto intelectual mis propias respuestas afectivas en relación a Carrillo, su música y el Sonido 13 como símbolos en la cultura popular mexicana, puesto que las ideas con que yo me acerqué a Carrillo habían sido formadas por medio de mi contacto con los medios de comunicación, libros de texto y una variedad de proyectos artísticos experimentales alternativos que han invocado a Carrillo y al Sonido 13 en momentos específicos de la historia de México. El motivo al que esta estrategia afectiva respondía no es del todo nuevo, recientes acercamientos experimentales a la escritura biográfica musical nos han dado modelos para concebir la relación afectiva entre escritor y sujeto biografiado como un diálogo performativo productivo en lugar de un obstáculo que puede prevenir la supuesta objetividad de la narración.³³ Sin embargo, el carácter retrocausal y transhistórico de mi argumento en relación a Carrillo sí era novedoso, ya que al tomar seriamente en cuenta estas representaciones *vis à vis* una evaluación crítica del pasado como partes del mismo complejo de *performance*, nos permitía entender mejor el significado cultural de Carrillo en diálogo con una recepción que en momentos puede ser paradójica. Así, esta anti-biografía se enfocó en cómo estas narrativas y representaciones, aun cuando eran contradictorias, nos permiten hacer de Carrillo, su música y sus ideas sobre el Sonido 13 algo significativo en el presente. En este libro opté por el poco ortodoxo método de poner en diálogo eventos que parecieran no tener relación ontológica o temporal entre ellos para mostrar cómo este complejo de *performance* cultural adquiere distintos significados en diferentes momentos históricos. En esta instancia fue de suma importancia recurrir al concepto de complejo de *performance*, puesto que me permitió cuestionar la teleología histórica de la biografía tradicional para proponer que el significado de Julián Carrillo y el Sonido 13 se construye relacional y multivocalmente en el momento en que diferentes mundos de interpretación entran en diálogos intramundanos.

Una de las dificultades centrales de este proyecto fue lograr distinguir entre hechos y propaganda en los escritos mismos de Carrillo. Un asunto que es frecuente cuando se toman autobiografías como fuente, como ya lo apuntaba Hans Lenneberg

33. Ver, por ejemplo Janice Galloway, *Clara: A Novel* (Nueva York: Simon and Schuster, 2002); Guilbault y Cape, *Roy Cape*; y Shana Redmond, *Everything Man: The Form and Function of Paul Robeson* (Durham, NC: Duke University Press, 2020).

hace varias décadas. En mi caso, yo partía desde el supuesto de que uno no necesariamente debe privilegiar el hecho sobre el mito ya que, a mi parecer, el que Carrillo ornamentara o falseara la realidad para desarrollar una persona pública y una mitología sobre sí mismo y el Sonido 13 eran parte fundamental del complejo de *performance* que estaba estudiando. Sin embargo, para poder realizar un estudio serio de los textos de Carrillo sí era necesario identificar estos elementos propagandísticos y ponerlos en relación con los desarrollos intelectuales y artísticos de su tiempo, especialmente aquellos a los que Carrillo pensaba estar respondiendo.

En resumen, el carácter anti-biográfico de este proyecto sobre Carrillo podría resumirse en la movilización de nueve estrategias específicas en relación a la biografía tradicional:

1) El desarrollo de una narrativa transhistórica que ponga en entredicho la perspectiva cronológica tradicional del género.

2) Un rechazo a la visión teleológica de la historia tanto colectiva como personal.

3) Un alejamiento explícito de la trama del héroe o genio musical que vence una serie de obstáculos hasta obtener el reconocimiento que su obra merece.

4) Una postura que sea a la vez crítica con las fuentes autobiográficas pero que no las desdeñe completamente y que las estudie seriamente como índices de construcción mitológica.

5) Un alejamiento consciente del tono celebratorio de la biografía tradicional.

6) Un cuestionamiento a la idea de que el significado de la obra musical (y del quehacer del sujeto biografiado) radica solamente en el *locus* de producción para poner atención a los múltiples lugares en que la escucha y el consumo por parte de las audiencias y de la labor material y afectiva de los músicos que la recrean dan significado a las prácticas musicales y a la idea del individuo creador.

7) Una estructura basada en casos de estudio específicos en lugar de la convencional narrativa exhaustiva de una vida.

8) Prever que la figura del sujeto biografiado no es ontológica sino que surge a través de la *performance* que supone la escritura y que por lo tanto la mejor metodología para lograr una representación amplia y profunda del sujeto es un acercamiento relacional polifónico o multivocal.

9) Reconocer de entrada que la figura reconstruida en la representación biográfica es resultado de la visión subjetiva del biógrafo y no un retrato objetivo de una

realidad o sujeto “existente ahí afuera”. En sentido lacaniano, convenir que el acceso a lo Real es imposible y que el biógrafo lo que hace es ofrecer una versión de lo Simbólico a partir de su propia experiencia.³⁴

En busca de Tania León

Aceptar el proyecto de escribir la biografía de Tania León implicó primordialmente dos cosas: por un lado, reflexionar éticamente sobre lo que yo como académico hombre podía ofrecer con mi escritura biográfica en relación a lo que León como artista mujer esperaba como sujeto biografiado; y por otro, caminar sobre mis pasos metodológicos para dilucidar cómo mi proyecto anti-biográfico podía iluminar el camino de esta aventura biográfica en apariencia mucho más convencional. El hecho de que la comisión surgiera en el momento en que León celebraba el cincuentenario de su arribo a los Estados Unidos evidenciaba que para ella esta biografía era una forma de examinar y fijar su legado, así como una oportunidad para reflexionar sobre el camino que tuvo que recorrer para afianzar y desarrollar su carrera musical. En otras palabras, para ella la biografía era una celebración de su vida —de hecho, a lo largo de mis pláticas con ella llegué a entender que ese deseo de celebrar su legado tiene mucho que ver con haber vivido en un contexto geográfico-cultural que por mucho tiempo ignoró o menospreció sus logros por diversas razones (raciales, étnicas, identitarias, políticas, de género, etc.).

Por otro lado, para mí como biógrafo era imposible aceptar el escribir una hagiografía acrítica, un texto que fuera pura y simplemente celebración. Otro asunto de tensión era el hecho de escribir sobre un personaje vivo rodeado de personajes vivos y entender el trasfondo y las implicaciones práctico-éticas de aceptar escribir un texto que pudiera regresar a pisarle los pies a varios de los personajes de los que ahí se hablaría.

Por último, hubo posicionamientos personales que de entrada eran innegociables por parte de León. Por ejemplo, por razones políticas personales, la compositora se negó a que yo hablara de ella como compositora mujer o como compositora negra. Yo entendía perfectamente las razones por las cuales ella era intransigente en ese punto; sin embargo, seguía considerando que era indispensable examinar tanto cuestiones de raza como de género para entender el desarrollo de León como ser humano y sujeto creador

34. Un trabajo que se acerca a su sujeto/objeto de estudio de manera muy similar a lo que aquí propongo como anti-biografía es Nichole Rustin-Paschal, *The Kind of Man I Am: Jazzmasculinity and the World of Charles Mingus Jr.* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2017).

en los circuitos de pertenencia e identificación en los que su vida se ha desenvuelto. Para mí era imposible comprender al sujeto sin considerar estos dos temas.

Así que el primer problema fue hacer que nuestras agendas, al parecer tan disímiles, lograran coincidir. La solución fue respetar las razones por las cuáles León no deseaba que se hablara de ella de cierta manera, pero manteniendo una posición crítica que de entrada reflexionara sobre dichas consideraciones y su motivación. Así, en el libro no hablo de ella como compositora negra o compositora mujer pero, ante la obviedad de la evidencia, acordamos que cuando tuviera que describir su presencia en términos raciales o de género me refiriera a ella como una mujer de color (*a woman of color*). Esto no significaba que en el resto del escrito no explorara cómo el contexto histórico estadounidense que le tocó vivir (el momento final y los efectos de la lucha por los derechos civiles de los afroamericanos) fue determinante para que la compositora desarrollara una identidad social y artística. Es en este contexto que retomo y refino la idea de circuitos de pertenencia sobre el que teorice con anterioridad para adoptar el término “circuitos de identificación”.³⁵ Esta re-conceptualización está inspirada en lo que Jocelyne Guilbault problematiza al identificar que los sujetos no son el resultado de su tiempo sino que son parte de las muchas configuraciones que los influyen y que ellos también influyen.³⁶ En ese sentido, los circuitos en los que la vida de un individuo musical se desenvuelven no son sólo espacios en que las expresiones musicales son recibidas y adquieren sentido, o donde se construyen alianzas, lealtades y tradiciones intelectuales y artísticas a los que los sujetos pueden pertenecer en ciertos momentos o rechazar en otros;³⁷ más que eso, son espacios relacionales en los que el sujeto literalmente *es*, en los que desarrolla su subjetividad simplemente por estar en ellos.

La otra agenda que había que compaginar era la de la biografía consagratória y la del acercamiento académico crítico; la solución fue tomar algunos de los eventos que León deseaba celebrar y volverlos asuntos centrales en la narrativa no simplemente para celebrarlos, sino para analizarlos como momentos de un complejo de *performance* más amplio. De esa manera me aseguraba que los asuntos que ella deseaba tocar estuvieran en la narrativa, pero que a la vez esa presencia fuera una excusa para provocar otros

35. Alejandro L. Madrid, “Retos multilineales y método proléptico en el estudio posnacional del nacionalismo musical”, en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970): España, Argentina, Cuba, México*, coord. Pilar Ramos López (Logroño: Universidad de La Rioja, 2012), 166.

36. Guilbault y Cape, *Roy Cape*, 13.

37. Madrid, “Retos multilineales”, 166.

encuentros y otros cuestionamientos. Llegar a este acuerdo tuvo un efecto en mi aproximación al discurso autobiográfico con el que León se ha presentado durante décadas (la compositora emigrada que tuvo que luchar contra todo pronóstico para llegar a la relevante posición que ha llegado en la escena de la música de concierto actual), discurso que emergía cada vez que la entrevistaba y se apoltronaba cómodamente en el sillón de su sala. De más está decir que para mí ese discurso era una versión de la ya gastada trama general de la biografía que no me interesaba reproducir. Mi solución fue utilizar la escritura biográfica como un ejercicio de extrañamiento de la historia que León ha repetido tantas veces y que por lo mismo deviene en ocasiones en una camisa de fuerza más que otra cosa.³⁸ Así, mi intención era armar un tinglado narrativo distinto a partir de los hechos que León me ofrecía con el fin de que ella misma se reconociera en el texto de una manera novedosa. Si el sujeto biografiado se construye como un objeto estable en su relato autobiográfico, la labor del anti-biógrafo sería precisamente desestabilizar ese relato para poder desarrollar una narración que crea al sujeto de nuevo. Esta postura de extrañamiento es evidente en el penúltimo capítulo del libro, el cual pone en diálogo los ejercicios de auto-representación de León con la representación que se ha hecho de ella en textos que forman ya parte del canon pedagógico de la historia de la música en los Estados Unidos. Mi intención en ese capítulo es explorar el impacto político-estético de este choque discursivo en diversas prácticas de gestión y auto-gestión al interior de los diversos circuitos de pertenencia en los que León se ha movido a lo largo de su vida.

Una vez tomada esta determinación fue más fácil seguir aplicando conceptos de la anti-biografía a aspectos estructurales de la narración biográfica sobre León. Una de las características formales que caracterizan al libro (al menos en el plan general) es que todos los capítulos comienzan con descripciones de momentos recientes de su actividad musical que se utilizan como puntos de entrada hacia exploraciones retrospectivas (*flashbacks*) de su vida. En esta forma narrativa, cada capítulo ofrece un diálogo entre pasado y futuro, y la figura de León se va delineando según la conversación entre varias voces a partir de los temas que la viñeta inicial de cada capítulo privilegia (familia,

38. Retomo la idea de extrañamiento (*ostranenie*) de los trabajos sobre teoría literaria de Viktor Shklovsky y de Bertolt Brecht, quienes definen y revitalizan respectivamente el término en un intento por mantener una percepción activa del objeto estético que evite su naturalización. Ver Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, trad. Benjamin Sher (Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1990 [1929]), 6; y Bertolt Brecht, *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*, ed. John Willett (Nueva York: Hill and Wang, 1964), 192.

diáspora, raza, liderazgo, canon, voz artística, etc.). Así, como en la anti-biografía de Carrillo, la cronología lineal es reemplazada por una exploración densa basada en una especie de escucha comunal o contrapuntística —a partir de la articulación de una gran variedad de voces y de oídos prestos a la conversación— de eventos conectados transhistóricamente y que dan un significado más profundo, polifónico y polirrítmico de la figura del sujeto biografiado. Mi intención con este tipo de escucha comunal o contrapuntística es, de acuerdo con Dylan Robinson, sugerir más que un simple “modelo para la co-presencia de la diferencia [se trata de utilizar el ejercicio como una especie de] metáfora democrática”³⁹ en el que las voces de mis interlocutores en el campo y en el archivo tuvieran un peso preponderante sin importar mi papel como interfase entre todos ellos.

Finalmente, me interesaba que los posibles lectores de esta biografía encontrarán en ella no el lenguaje y estilo austero e higiénico del escritor académico, sino un acercamiento que privilegiara lo afectivo, la emoción de una compositora que regresa a su tierra natal, un país que la ha borrado de su historia musical, no sólo para mostrar sus logros sino también para reinventarse. Es por eso que decidí unilateralmente utilizar su concierto dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Cuba en La Habana en noviembre del 2016 como punto de entrada a la narrativa en el primer capítulo; porque es un momento que, en mi opinión, presenta las distintas facetas emocionales que han dado significado a la vida de la compositora: la presencia/ausencia de la familia; el reconocimiento de un sistema que la había ignorado sistemáticamente y la muerte de Fidel Castro un par de días después del concierto, para de alguna manera dar una vuelta entera al círculo de pesar y deseo que la llevó fuera de Cuba. De esta manera, me interesaba que el lector pudiera acercarse al personaje no sólo como un sujeto de interés académico sino también como un sujeto con una vida emocional fuerte e intelectualmente provocadora.

En este artículo he ofrecido mis reflexiones sobre la biografía musical como género literario en base a cuatro ejes: el lugar histórico de la biografía en la disciplina musicológica; las implicaciones que los recientes cambios epistemológicos de la disciplina en la escritura biográfica musical tienen en el género; el desarrollo de un estilo anti-biográfico personal en mi libro *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13* que de alguna manera responde a estos giros epistemológicos; y finalmente, la

39. Dylan Robinson, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020), 144.

posibilidad de incorporar algunas de estas estrategias disruptivas en la escritura de algo que pudiera entenderse, si no como una autobiografía, sí como una especie de biografía extrañada. En todo caso, la cuestión del extrañamiento es central en la desfamiliarización que en mi opinión el género necesita experimentar no sólo para mantener su relevancia en el campo musicológico sino para trascenderlo, y así ayudar a que este campo sea más relevante, tanto para los proyectos intelectuales más urgentes que enfrentan las humanidades en la actualidad, como a las apremiantes propuestas activistas progresistas que han dominado el espacio público y virtual en años recientes.

Bibliografía

- Adler, Guido. "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft". *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, Vol. 1 (1885): 5-20.
- Angier, Carole. *The Double Bond: Primo Levi, A Biography*. Nueva York: Farrar, Straus, and Giroux, 2002.
- Benedetti, Mario. *Daniel Viglietti*. Gijón: Júcar, 1974.
- Borchard, Beatrix. "Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik". En *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, ed. Cordula Heymann-Wentzel y Johannes Laas, 30-45. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*, ed. John Willett. Nueva York: Hill and Wang, 1964.
- Clouzet, Jean. *Jacques Brel*. París: Seghers, 1964.
- Cormac, Joanne. "Introduction: Music and Biography". *19th-Century Music*, Vol. 44, Nº 2 (2021): 61-66.
- Danuser, Hermann. "Biographik und musikalische Hermeneutik zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft". En *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, ed. Josef Kuckertz, Helga de la Motte-Haber, Christian Martin Schmidt y Wilhelm Seidel, 571-601. Laaber: Laaber, 1990.
- De Curzon, Henri. *Mozart*. París: Nouvelle Revue Critique, 1938.
- De Nora, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Defino, Armando. *Carlos Gardel. La verdad de una vida*. Buenos Aires: Fabril Editora, 1968.
- Dhúill, Cairtriona Ní. "Towards an Autobiographical Archive: Mediations between Life Writing and Metabiography". *Life Writing*. Vol. 9, Nº 3 (2012): 279-289.
- Elias, Norbert. *Mozart: Zur Soziologie eines Genies*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991.
- Ewell, Philip. "Music Theory and the White Racial Frame". *Music Theory Online*, Vol. 26, Nº 2 (2020). Disponible en: <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.pdf>.

- Fauser, Annegret. "Nationale Narrative in der Biographik: Ein transnationaler Zugang". En *Musikwissenschaft und Biographik: Narrative, Akteure, Medien*, ed. Fabian Kolb, Gesa zur Nieden y Melanie Unseld, 117-126. Mainz: Schott, 2018.
- Forkel, Johann Nikolaus. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke: Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst*. Leipzig: Hoffmeister und Kühne, 1802.
- Friedman, Myra. *Buried Alive. The Biography of Janis Joplin*. Nueva York: Random House, 1974.
- Galloway, Janice. *Clara: A Novel*. Nueva York: Simon and Schuster, 2002.
- Guilbault, Jocelyne y Roy Cape, Roy Cape. *A Life on the Calypso and Soca Bandstand*. Durham, NC: Duke University Press, 2014.
- Harris, Ellen T. *George Frideric Handel: A Life with Friends*. Nueva York: W.W. Norton, 2014.
- Kajikawa, Loren. "The Possessive Investment in Classical Music. Confronting Legacies of White Supremacy in U.S. Schools and Departments of Music". En *Seeing Race Again: Countering Colorblindness across the Disciplines*, ed. Kimberlé Williams Crenshaw, Luke Charles Harris, Daniel Martinez HoSang y George Lipsitz, 155-174. Berkeley: University of California Press, 2019.
- Kalugin, Dmitri. "Soviet Theories of Biography and the Aesthetics of Personality". *Biography*, Vol. 38, N° 3 (2015): 343-362.
- Kerman, Joseph. *Contemplating Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.
- Knight, Curtis. *Jimi: An Intimate Biography of Jimi Hendrix*. Westport: Praeger Publishers, 1974.
- Lenneberg, Hans. *Witnesses and Scholars. Studies in Musical Biography*. Nueva York: Gordon and Breach, 1988.
- Levitz, Tamara. "The Musicological Elite". *Current Musicology*, Vol. 102 (2018): 9-80.
- Lieblich, Amia. *Conversations with Dvora: An Experimental Biography of the First Modern Hebrew Writer*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Liska, Mercedes. "Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh". *Decentrada*, Vol. 2, N° 2 (2018): 1-32.
- Madrid, Alejandro L. *En busca de Julián Carrillo y el Sonido 13*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.
- . *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Nueva York: Oxford University Press, 2015.
- . "Retos multilíneales y método proléptico en el estudio posnacional del nacionalismo musical". En *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970): España, Argentina, Cuba, México*, coord. Pilar Ramos López, 161-172. Logroño: Universidad de La Rioja, 2012.
- . *Tania León's Stride. A Polyhythmic Life*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2021.

- Parker, Robert L. *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*. Boston: Twayne, 1983.
- Patiño, Jairo Enrique. *Celia Cruz. Toda la vida carnaval*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2004.
- Pekacz, Jolanta T., ed., *Musical Biography: Towards New Paradigms*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Piekut, Benjamin y Jason Stanyek, "Deadness: Technologies of the Intermundane". *TDR: The Drama Review*, Vol. 54, N° 1 (2010): 14-38.
- Redmond, Shana. *Everything Man: The Form and Function of Paul Robeson*. Durham, NC: Duke University Press, 2020.
- Robinson, Dylan. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- Rosen, Charles. *Arnold Schoenberg*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- Ruden, Sarah. "The Age of Anti-Biography. Widening Our Views of Life Stories". *Comment*, 1° de marzo de 2019. <https://www.cardus.ca/comment/article/the-age-of-anti-biography/>.
- Rustin-Paschal, Nichole. *The Kind of Man I Am: Jazzmasculinity and the World of Charles Mingus Jr.* Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2017.
- Shklovsky, Viktor. *Theory of Prose*, trad. Benjamin Sher. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1990 [1ª ed. 1929].
- Solomon, Maynard. *Beethoven*. Nueva York: Schirmer, 1977.
- . "Thoughts on Biography". *19th-Century Music*, Vol. 5, N° 3 (1982): 268-276.
- Somerville, Alice Te Punga y Daniel Heath Justice. "Introduction: Indigenous Conversations about Biography". *Biography*, Vol. 39, N° 3 (2016): 239-247.
- Spitta, Philipp. *Johann Sebastian Bach*, Vol. 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873.
- . *Johann Sebastian Bach*, Vol. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880.
- Unsold, Melanie. *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*. Colonia, Weimar y Viena: Böhlau Verlag, 2014.
- Waisman, Leonardo. "Grandes relatos sin metarrelatos". *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 18 (2017): 18-26.
- . "La biografía musical en la era post-neomusicológica". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Vol. 23 (2009): 177-194.
- Wald, Elijah. *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues*. Nueva York: Harper Collins, 2004.
- Wiley, Christopher y Paul Watt, "Musical Biography in the Musicological Arena". *Journal of Musicological Research*, Vol. 38, N° 3-4 (2019): 187-192.
- Wolff, Christoph. *Bach: Essays on His Life and Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Referencias cinematográficas

Hawke, Ethan. *Seymour: An Introduction*. Room 5 Films, 2014.

Russell, Ken. *Mahler*. Goodtime Enterprises, 1974.