Musicología, ¿por qué?

Posted on 1 de enero de 2002 by Tim Carter

Cuando yo era joven, la musicología era una disciplina académica bien definida. Su función era revelar la música y los músicos del pasado, y situarlos en los contextos más amplios de los empeños artísticos, incorporando nuestras pocas piezas al conjunto del conocimiento y el entendimiento humanos. Nuestro público principal estaba integrado por amantes de la música e intérpretes; nos considerábamos afortunados de que los historiadores del resto de las artes (literatura, pintura, teatro) apenas prestaran atención a nuestro trabajo, mientras que los historiadores «reales» (ya fueran políticos, sociales o económicos) tendían a colocarnos decididamente en los márgenes, si es que no nos ignoraban por completo. También éramos descaradamente elitistas, pues nos ocupábamos fundamentalmente del canon de la música culta occidental: las músicas no occidentales eran el territorio de los etnomusicólogos, y las músicas populares el de (unos cuantos) sociólogos de la cultura popular, mientras que la música de y para mujeres se tenía por algo absolutamente inaceptable.

Una exclusividad tan limitada resulta completamente indefendible hoy en día, pero tenía la ventaja de dejar las cosas claras: sabíamos lo que estábamos haciendo, y cómo hacerlo. Es posible que nuestros intérpretes y amantes de la música nos hayan mirado también con cierto recelo: ¿es necesario realmente consultar los manuscritos de Mozart, o entender los contextos en los que trabajaba, para interpretar y valorar sus representaciones intemporales del espíritu humano? Hasta el intérprete más escéptico, sin embargo, necesitaba nuestras monumentales ediciones *Urtext* y la mayoría de los oyentes consideraban interesante saber algo del contexto histórico y otras circunstancias relacionadas con sus piezas predilectas. Y al menos en un caso –el notable resurgimiento de la conocida como «música antigua» en los últimos treinta años aproximadamente– los estudiosos y los intérpretes mostraron que podían trabajar juntos para producir algo que ni uno ni otro podían conseguir por separado. Aquellos tiempos fueron apasionantes.

No obstante, como sucede con todas las disciplinas, periódicamente acaban surgiendo fallas en el terreno. Los temblores, por regla general, fueron relativamente leves: los etnomusicólogos nos reprocharían nuestra estrechez de miras y arrojarían dudas sobre nuestros intentos históricos de situar la música en la sociedad; los teóricos y analistas musicales nos censurarían por prestar demasiado poca atención a las notas musicales. En otros tiempos, sin embargo, los temblores habrían sido el preludio de algo más cercano a un cataclismo. Nunca se necesitó mucho para crear el equivalente académico a un terremoto.

En 1985, Joseph Kerman, de la Universidad de California en Berkeley, publicó un librito de apariencia inocua titulado *Contemplating Music* (en Gran Bretaña recibió el título mucho más cargado de *Musicology*). La musicología histórica, decía, había estado seducida durante demasiado tiempo por el falso dios del positivismo científico. Había perdido de vista su objetivo primordial, producir lecturas críticas comprensivas de obras de arte musicales. Esos musicólogos que se pasaban su vida excavando en archivos polvorientos, o preocupándose por las filigranas de un manuscrito, estaban desorientados porque se dedicaban a mirar por el lado equivocado del telescopio. Confundían medios y fines. Se ocupaban demasiado de lo que era cognoscible en vez de lo que merecía la pena conocerse.

El llamamiento de Kerman para que se hiciera una crítica musical más humana era en cierto sentido inobjetable: era verdad que la musicología estaba encerrándose en exceso sobre sí misma, perdiendo el contacto con realidades musicales más amplias. También nos recordaba que nuestras historias son esencialmente un constructo actual y no una exploración objetiva del pasado: la historia es sólo «cierta» para «nosotros», no «ellos», y esto es así sólo temporalmente. Menos agradable resultaba, sin embargo, el sesgo político que daba a su argumento. Los «positivistas» cuyos métodos se ponían ahora tanto en entredicho eran esencialmente alemanes o de formación alemana, con los británicos siguiéndoles de cerca en segundo lugar. Kerman estaba aún resintiéndose, parece, de su difícil experiencia como Heather Professor of Music en la Universidad de Oxford de 1971 a 1974. Un debate perfectamente razonable daba paso a un ataque *ad hominem*; lo que comenzó como una indagación sobre el estado de la disciplina se convirtió en un llamamiento politizado a una nueva musicología procedente de un mundo nuevo.

El razonamiento de Kerman se situaba de lleno dentro del canon, al igual que sus propias actividades académicas (sobre Byrd, Beethoven y la ópera). Pero sirvió para liberar franjas enteras de estudio musicológico previamente oprimidas por patrones positivistas de rectitud intelectual; el efecto se dejó sentir especialmente en los estudios de la música del siglo XIX , de cuestiones de género y de teoría crítica. También podría haberse desestimado simplemente como otra riña académica típica de la lucha de poder protagonizada por distinguidos catedráticos y sus aún más distinguidas instituciones. Pero como el llamamiento a una nueva musicología por parte de Kerman se transformó en manos de sus colegas y sucesores en *la* «nueva musicología» (tanto el artículo determinado como las comillas pasaron a ser de rigor), lo que podría haber sido una posición negociable acabó solidificando y dando lugar a la línea del partido. Si no estabas a favor de la nueva musicología, entonces estabas contra ella; estabas dentro o fuera, como los cada vez más oprimidos positivistas descubrieron en el día a día de su vida profesional y personal.

Todo esto resulta necesario para entender el contexto del libro que suscita mis reflexiones,

Conventional Wisdom: The Content of Musical Form, de Susan McClary. Como nueva musicóloga, McClary cuenta con unas credenciales impecables: ha sido una pionera de la musicología feminista y crítica, fundamentalmente gracias a su famoso estudio *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minnesota y Londres, 1991). Los capítulos de su último libro proceden también del corazón mismo de la nueva musicología. Originalmente adoptaron la forma de las Bloch Lectures de la Universidad de California en Berkeley en 1993. Fue Kerman quien la invitó a dar las conferencias y ella cumplió con lo que él, sin duda, esperaba.

Las conferencias de McClary se centran en el tema de las convenciones musicales, los gestos y estructuras característicos de las piezas musicales que constituyen su espina dorsal, o quizá su sintaxis, a pesar de lo cual tienden a ignorarse en los estudios de los «grandes» compositores (que por definición se espera que sean cualquier cosa menos convencionales). Valoramos a los genios musicales por su capacidad para trascender las convenciones (mientras que los compositores de segunda fila sucumben ante ellas); si la desviación de la convención es tan importante, entonces la convención debe tener algún significado propio. Según la estética romántica que sigue determinando aún una gran parte de nuestra disciplina, zafarse de la coerción de la convención es aspirar a lo «puramente musical», aunque la convención misma suele ser puramente musical. Así, la mayor parte de la música (incluso la «gran» música) incluye un juego dialéctico entre la presencia y el rechazo de gestos convencionales, de modo que la convención y la contraconvención se leen mutuamente una a la luz de la otra.

De momento, todo bien. McClary se mueve también, de un modo virtuoso, entre márgenes muy amplios, de la música del compositor del siglo XVII Alessandro Stradella al rap actual, pasando por Bach, Mozart, Beethoven (un extenso estudio del *Cuarteto en La menor*, op. 132), Wagner y el *blues*. Es mucho aquí lo que merece la pena leerse. Cuando surgen los problemas, sin embargo, es cuando se propone extraer las ramificaciones culturales más amplias de esta dialéctica. ¿Cómo se inserta, en efecto, el juego de la convención y la contraconvención en la música en cuanto que práctica cultural (*cultural practice*), o cómo permite incluso que la música desarrolle una «labor cultural» (*cultural work*)?

La elección del repertorio por parte de McClary es sorprendentemente canónica. La razón, como ella misma aduce de manera simpática, es que quiere «demostrar que (en contra de la creencia popular) puedo decir cosas bonitas de Beethoven» (pág. 119); aquí está refiriéndose a las críticas a menudo acerbas que ha recibido *Feminine Endings* y otros escritos de McClary en los que somete a los compositores a un enfoque feminista e inevitablemente los encuentra carentes de algo (su identificación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven con la violencia de una violación es, quizás injustamente, una de sus conclusiones más notorias).

Pero hay, por supuesto, un gesto cultural más amplio al reivindicar para la nueva musicología el alto *status* canónico. Esto, sin embargo, no está exento de riesgos. La pretensión de McClary de que toda la música –ya sea «grande» o no (aunque, ¿quién sabe lo que significa este término hoy en día?)– es «práctica cultural» le permite estar a todas. No le gusta la idea de la «gran música», a pesar de lo cual quiere hablar de «gran música», reduciéndola así al común denominador de la práctica cultural, con lo cual sortea el atolladero del relativismo: no necesitamos preocuparnos de si la música es grande o no, dado que toda ella puede diseccionarse culturalmente con las mismas herramientas críticas. La noción aún más activa de «labor cultural», por otro lado, arremete contra un temor aún más profundo al que se enfrentan todos los musicólogos: que la música de la que quieren hablar está esencialmente en los márgenes de la experiencia de hoy, para la cual resulta irrelevante. Es posible que Roland Barthes sea más feliz criticando un bote de sopa Heinz que una sinfonía de Beethoven; así las cosas, ¿cómo puede el moderno nuevo musicólogo aspirar a ser un árbitro de la cultura posmoderna?

El temor a la irrelevancia impulsa a McClary, y a la nueva musicología realmente, a extremos cada vez más disparatados de fantasía. Negado el apoyo de la historia –tenida ahora por simples bobadas– ella empieza asociando estilos musicales con culturas e identidades nacionales, pero acaba reduciendo la «cultura» a una serie de atributos chuscos: los franceses son seres racionales que bailan mucho; los italianos son exuberantemente eróticos y están siempre dispuestos a mezclar sexo con religión; los alemanes son burgueses con unas sensibilidades mórbidas e infectas por dentro (exagero sólo levemente). No quiero ni pensar cómo se despacharía con los suizos o los belgas… Se mire como se mire, este tipo de estereotipos esencialistas rayan en el racismo: si McClary hiciera lo mismo, por ejemplo, con los afroamericanos, no hay duda de que la lincharían en las calles de su Los Ángeles natal. Siendo incluso benévolos, la visión que tiene McClary de las culturas europeas es muy similar a la de aquellas películas americanas de los años cincuenta –*Un americano en París* es mi preferida–, en las que un yanqui absolutamente seguro de sí mismo se mueve con la gracia de un elefante por las calles de Europa, probando la comida, degustando el vino y ligando con las nativas. Ellas, a su vez, siempre llevan extraños sombreros y camisas a rayas, y hablan sólo una caricatura del inglés con un fortísimo acento. Su objetivo es proporcionar una diversión vagamente exótica, mientras que el mensaje de la película es la verdad y la corrección del Modo Americano.

En el último capítulo de McClary («Reveling in the Rubble: the Postmodern Condition»), un lado más oscuro de esta caricatura lleva las cosas a un punto crítico. Al tiempo que ofrece el mejor análisis realizado hasta la fecha del lugar que ocupa la musicología dentro de la posmodernidad, delata también la fragilidad de su postura. La modernidad es simplemente

otra convencionalización de la contraconvención, de ahí que sea más o menos romántica. Lo que le interesa al posmoderno fino, en cambio, es volver a los niveles más bajos del discurso convencional. Esto puede suponer un sacrificio artístico –no hay mucho «gran» arte posmoderno–, pero la compensación es una mayor inclusividad social (son más las personas que pueden entrar en contacto con el arte) y también un nuevo espectro de apasionantes posibilidades para mezclas de géneros (*cross-overs*) que amalgaman convenciones de diferentes culturas musicales y de otro tipo. La posmodernidad es también honestamente liberadora porque niega nociones espurias de autenticidad individual. Lo que el espíritu humano pierde en profundidad se gana en amplitud, ya que nuestros horizontes de experiencia se expanden exuberantemente hasta abarcar un internacionalismo más allá del fin de la historia.

Pero esto es, por supuesto, otro sueño americano. ¿El internacionalismo de quiénes? ¿Qué sucede si resulta unilateralmente subvertido por una agenda imperialista? ¿Y cómo nos enfrentamos a los que carecen de derechos y a los desposeídos? No parece que McClary esté dispuesta a responder a estas preguntas, ya que ello provocaría el malestar de la mayoría de europeos de una cierta edad y experiencia. Lo que hace, en cambio, es quedarse enganchada en los cuernos del dilema liberal. Su caso para sentar jurisprudencia son las profundas objeciones que plantean las mujeres asiático-americanas a las fantasías orientales erótico-masoquistas de John Zorn. Como relativista postmoderna que es, no puede, por supuesto, permitirse censurar en letra impresa ni a Zorn ni a sus críticos. Por ello, su única respuesta es sentir gratitud por el hecho de que la postmodernidad haya devuelto a la música culta la pasión por el debate público. Así, «Quizás la controversia en torno a Zorn es un indicativo de éxito, por doloroso que pueda ser, algo parecido al pie que se ha quedado dormido y que siente un terrible hormigueo cuando se renueva la circulación. Mientras la música culta consiga despertar la atención pública, tendrá que participar en los empujones y las tiranteces que están siempre presentes en el mercado de los ideales en conflicto» (págs. 151-152).

Que McClary apele al mercado resulta revelador: la posmodernidad es, en fin de cuentas, una fantasía exclusivamente capitalista. Es también algo alarmante: el mercado sólo funciona si todos tenemos idéntico acceso a él (lo que no es así). Aquí, sin embargo, necesitamos recordar el contexto de las conferencias originales de McClary en 1993, impartidas justamente cuando el presidente Clinton estaba empezando su primer mandato. Su optimismo pudo haber sido una postura aceptable de centro-izquierda en aquellos vertiginosos primeros años de la nueva administración. Pero sin algún tipo de imperativo moral –y Clinton perdió enseguida la estatura moral– se hunde en la injusticia social y en la opresión político-cultural. También hemos aprendido de los bombardeos de Belgrado que la

presencia de McDonald's no significa ninguna protección contra la guerra. Mientras escribo estas líneas, el presidente Bush lleva en su cargo sólo unos meses; y ya cabe preguntarse si el jovial liberalismo de McClary sigue siendo actualmente una posibilidad viable.

Quizá no deberíamos sorprendernos de encontrar a la nueva musicología tan perfectamente situada en su propia época histórica y su propio espacio geográfico y cultural. Es probable también que no quepa esperar que un comentarista cultural de la talla incontestable de McClary ––ella es una de las mejores en este ámbito– resuelva los males políticos de este mundo. Pero a pesar de todo el proclamado compromiso de la nueva musicología con el mundo moderno, ésta suele tender a adoptar una postura sorprendentemente cómoda. Los argumentos se dan por sentados entre un círculo férreo de amigos y colegas –citados cariñosamente en el prólogo y las notas por McClary–, y su prosa está llena de chistes privados y alusiones para los iniciados. Dónde nos deja esto a los demás es algo susceptible de debate. Pero dónde deja esto a la musicología constituye probablemente un motivo para lamentarse.

Traducción de Luis Gago

Autor: SUSAN MCCLARY

Edicion: University of California Press Berkeley, Los Angeles, Londres

Titulo: Conventional Wisdom: TheContent of Musical Form