



Editorial / Editorial / Editorial

Algunas cuestiones relativas a la musicología y sus métodos

Miguel A. García

Esta entrega de *El oído pensante* incluye por primera vez un dossier temático. La nueva sección se inaugura con un conjunto de artículos, editados por Alessandro Bratus (Università di Pavia, Italia) y Marco Lutz (Università degli Studi di Firenze, Italia), que discurren sobre la representación y el análisis del sonido. Como se desprende de la lectura de los trabajos comprendidos en el dossier, la representación y el análisis del sonido son procedimientos necesarios para conferir cierta especificidad a áreas disciplinares que imprecisamente agrupamos bajo el rótulo de “musicología”. Estos procedimientos han sido siempre motivo de desvelo y experimentación, particularmente en el área de la etnomusicología debido a su condición transcultural y, probablemente, lo serán aún más en los próximos años en los estudios de la música popular de cara a la simbiosis creciente e insospechada que está teniendo lugar entre el sonido, la imagen y sus tecnologías de reproducción y difusión. Hatsune Miku y las promesas de plataformas de realidad virtual para música –ver <http://www.vrtify.com/#/>– son buenos ejemplos de esa simbiosis y de las sorpresas y los retos que nos depara el mercado.

Cierta insatisfacción parece haber convivido con muchas de las maneras de representar y analizar el sonido, en especial con aquellas que la musicología usó y usa para la música académica de raíz europea. Esa insatisfacción tiene lugar, al menos desde los años 70, en un marco de desconfianza hacia los métodos desatada por las críticas de la filosofía de la ciencia al positivismo. Por estas latitudes, entre quienes trabajamos en el campo de las disciplinas sociales y humanísticas, algunos acontecimientos contribuyeron particularmente a arrojar un manto de sospecha sobre los métodos en general, sobre la adopción de procedimientos analíticos de las llamadas ciencias duras y sobre la capacidad de las disciplinas sociales y humanísticas para generar sus propios métodos, dispositivos de validación y formas de representación. Entre los acontecimientos que abonaron esa sospecha y propiciaron un estado de ebullición que osciló entre el desencanto y la euforia, cabe mencionar:

- la proclama anarquista del filósofo austríaco Paul Feyerabend expresada en su ampliamente divulgado y controvertido libro *Against Method* (1975),
- la desconfianza en la representación que eclosionó en la antropología norteamericana (Marcus y Fischer 1986 y Clifford y Marcus 1986),
- el descreimiento en la capacidad del estructuralismo para develar estructuras inconscientes más allá del lenguaje,



- el desinterés implícito de los estudios culturales por la “rigurosidad” y su apego a un discurso ideologizado y al género ensayístico,
- la celebración de la sensibilidad frente a la apatía científica (ver por ejemplo Maffesoli 1997),
- la arremetida de Alan Sokal contra la jerga científica de conocidos pensadores mediante la publicación de un artículo paródico en la revista *Social Text* y su libro *Imposturas intelectuales* (Sokal y Bricmont 1999), y
- la irrupción de un “vale todo” resultado del agotamiento de las teorías posmodernas para ofrecer para cada idea abatida –o desconstruida– un reemplazo superior y coherente (aunque discutible, el uso de textos poéticos como medio de transmisión de la experiencia de campo puede ser un ejemplo de ese agotamiento. Ver, por ejemplo, Kisliuk 2008).

Sin duda esta lista podría ampliarse con muchos otros casos e incluso extenderse a otras áreas del conocimiento. Aunque, en el marco de este editorial, la brevedad de la lista resulta suficientemente locuaz. Si bien pocos estudiosos fueron indemnes a estos embates, lo cierto es que sus efectos resultaron menores en quienes centraban su interés en la dimensión sonora de la música que entre quienes lo hacían en sus dimensiones social, cultural, simbólica, emotiva, corporal y política. Entre los primeros, en algunos casos, la insatisfacción llevó a que la búsqueda de un nuevo método de análisis, o la depuración de uno viejo, fuese un cometido francamente pertinaz. Philip Tagg, por ejemplo, desde hace décadas está embarcado en una denodada búsqueda de procedimientos analíticos específicos para las músicas populares.

En los últimos años, la discusión sobre la representación y el análisis de las músicas, como así también sobre otros procedimientos metodológicos, tiene un nuevo interlocutor: la tecnología digital. El sentimiento de sospecha en torno a los métodos parece estar siendo reemplazado progresivamente por una sensación de confianza en la tecnología digital. No hay duda de que el mundo digital deslumbra. Hay razones convincentes para eso. Quizás llegue el día en el que la musicología decreta su propio “apagón analógico”: todo –o casi todo– será digital. El resultado del diálogo con la tecnología digital es fructuoso mientras no derive en el tecnodeterminismo, ni en una sobrevaloración de los procedimientos cuantitativos en detrimento de los cualitativos, tal como sucede en algunos trabajos inscriptos en las llamadas “humanidades digitales” (ver Editorial de *El oído pensante* 3, 2). Asimismo, si la proximidad con la tecnología digital deviene en una relación de dependencia y, además, ésta adquiere una presencia monopólica en el quehacer de la musicología (supongamos por un instante que todos usamos el mismo *software* para hacer transcripción musical) surge, entonces, un dilema que lleva la discusión hacia el plano político: la tecnología digital, conjunto de dispositivos diseñados y controlados por los “centros” ¿no estará generando un efecto fuertemente normalizador a escala global sobre nuestros procedimientos de representación y análisis? Debe admitirse que la normalización no es atributo exclusivo de la tecnología digital; el pentagrama, los símbolos que sobre él inscribimos y el oído disciplinado que representa con ellos las ondas sonoras que percibe, conforman también un dispositivo normalizado y normalizador al igual que la mayoría de los otros procedimientos de representación (para una descripción de ellos consultar la contribución de Enrique Cámara en el dossier de este volumen).

A decir verdad, la musicología poco se interesó en disponer de una variedad de procedimientos analíticos dado que la búsqueda estuvo orientada por la idea –o fantasía– de hallar resultados “fidedignos”, “objetivos”, o de mayor eficacia en relación con determinados propósitos. Esa búsqueda, entonces, debía dar como fruto el hallazgo de “el procedimiento”, o “el método”, o “la técnica” y no la constitución de un reservorio heteróclito de estos.

Ahora, si hemos puesto en clave de crítica política las grandes teorías en cuanto a su procedencia, su poder colonizador, su efecto normalizador y sus usos acrílicos (ver entrevista a Coriún Aharonián en *El oído pensante* 2, 2), deberíamos hacer lo mismo con los procedimientos de representación y análisis musical. Este tipo de crítica parece no haber sido aún suficientemente efectuada, debido a una creencia muy extendida, al menos en el campo de la musicología, de que en el dominio de las técnicas solo es posible un debate técnico y no uno político. La tecnología digital viene a fortalecer esta creencia en la medida en que ofrece un lugar apoltronado y despolitizado donde habitar; allí todo es más fácil, rápido y “mejor” –técnicamente. En ese mundo las discusiones suelen circunscribirse a cómo maximizar las virtudes técnicas y/o a cómo administrar una suerte de adecuación de viejas rutinas analógicas a nuevas rutinas digitales. Lamentablemente recibimos pocas invitaciones a sospechar que en los niveles más técnicos de los procedimientos metodológicos se oculta un objeto de estudio predefinido que deriva de teorías que en su gran mayoría han caído bajo algún tipo de crítica (¿Acaso existe alguna teoría que todavía no haya sido blanco de la crítica?). No es fácil interrogar los métodos desde este punto de vista, pero menos fácil aun es encontrar argumentos firmes para sostener que los métodos son algo ajeno a las concepciones teóricas que los engendran y a los poderes que pugnan por generar saberes y efectos de verdad.

La lectura de los artículos que integran el dossier (y también, aunque en menor medida, los que componen la sección de temas libres) puede ser un buen punto de partida para debatir estas y otras cuestiones relativas a la musicología y sus métodos. La representación y el análisis del sonido siguen siendo procedimientos metodológicos que merecen y requieren experimentación y crítica. Así lo entienden los autores que gentilmente exponen sus ideas y experiencias en este nuevo número de *El oído pensante*.

Referencias

- Clifford, James y George Marcus (comps.). 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Kisliuk, Michelle. 2008. “(Un)doing Fieldwork. Sharing Songs, Sharing lives”. En: Barz, Gregory F. and Timothy J Cooley (eds.), *Shadows in the Field*, pp. 183-205. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Maffesoli, Michel. 1997. *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- Marcus, George y Michael M. J. Fischer. 1986. *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sokal, Alan y Jean Bricmon. 1999. *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Paidós.