

## LA BIOGRAFÍA MUSICAL EN LA ERA POST-NEOMUSICOLÓGICA<sup>1</sup>

LEONARDO J. WAISMAN

---

### Resumen

El presente trabajo es un intento de reflexionar sobre los acuciantes preguntas que se me plantearon en el curso de la elaboración de un estudio biográfico y crítico sobre el compositor Vicente Martín y Soler, recientemente publicado. Tras una breve reseña de los conceptos que, a lo largo de la historia, se han ido sucediendo (y a veces sumando) como sustentos ideológicos y metodológicos de la biografía musical, paso a describir la paradójica situación del subgénero dentro de nuestra disciplina. Por un lado, el énfasis reciente en todo lo que la musicología positivista llamaba “contexto”, que ahora ha pasado a integrarse al “texto”, y el furioso retorno del interés por los significados de la música parecerían ubicar al estudio de la persona del compositor en un lugar privilegiado, como mediador entre convenciones sociales y soluciones individuales, entre símbolos colectivamente sostenidos y significados percibidos por un integrante de la sociedad; en fin, como pieza clave en la reproducción cultural.

Sin embargo, los cuestionamientos metodológicos de los últimos años plantean al biógrafo una interminable serie de problemas. ¿Cómo rebasar la mera acumulación cronológica de datos sin caer en hipóstasis, falacia intencional, esencialización, y tantos otros demonios que intenta exorcizar la musicología, sin terminar de lograrlo? ¿Cómo ubicar al personaje dentro del mundo en que vivió, sin apelar a las categorías de ‘clasicismo’, ‘romanticismo’, ‘nacionalismo’, tan discutidas, tan necesitadas de precisiones y tan cargadas de connotaciones contradictorias? ¿Cómo describir el desarrollo de su personalidad y estilo musical sin resbalar hasta una linealidad evolucionista? ¿Cómo vincular las circunstancias de su vida con los procesos interiores que lo llevaron a escribir lo que escribió, sin hacerme culpable de ese psicologismo *amateur* que caracterizó a la mayoría de las biografías de músicos durante décadas? Las respuestas a estos y otros interrogantes no son planteadas como normas generales a seguir, sino como soluciones provisorias que me fueron útiles en la tarea.

### Abstract

The present text contains reflections on several pressing issues that haunted me during the research and writing of a biographical and critical study on Vicente Martín y Soler (published in 2008). After a brief account of the several concepts that have served as ideological and methodological support of musical biography through its history, I describe the present paradoxical situation of the subgenre within our discipline. On the one hand, the recent emphasis on what positivist musicology used to call “context” (which has now entered the sphere of “text”) and the return with a vengeance of musicology’s concern

---

<sup>1</sup> El siguiente texto fue presentado como Conferencia inaugural de las Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica, Quinta Semana de la Música y

with meanings would seem to place the study of a composer's life, works and psyche in a privileged position: he is the most significant mediator between social conventions and personal solutions, between collectively maintained symbols and individually perceived meanings—in short, he is a key link in cultural reproduction.

Nevertheless, methodological constraints put forward in recent decades put the would-be biographer face to face with a number of thorny problems. ¿How can he go beyond the mere chronological ordering of data without incurring in hypostasis, intentional fallacies, essentialization, and so many other demons that musicology vainly attempts to exorcize? ¿How can he place this individual within the world in which he lived, without recurring to categories such as 'classicism', "romanticism", "nacionalism", that seem nowadays so laden with ambiguities and contradictions, so much in need of rigorous delimitation? ¿How can he describe the development of his personality and his style without slipping into evolutionist linearity? ¿How can he link the circumstances of his life with the inner processes that led him to write what he wrote, without falling into the trap of that amateur psychologism that marred musicians' biographies for decades? The answers to these and other questions are not formulated as general guidelines, but as provisional solutions that seemed appropriate for my research and writing.

\* \* \*

Allá por agosto del año 2003, el Director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Emilio Casares, me habló para concretar un pedido que ya había insinuado con anterioridad. Me quería contratar para que yo escribiera una monografía biográfica sobre el compositor español de fines del siglo XVIII Vicente Martín y Soler, algunas de cuyas óperas yo ya había editado recientemente, también a pedido suyo y para su institución. La historia, en realidad, había comenzado cuatro años antes: embarcado en un proyecto de rescate y difusión de la música española, y especialmente de la música escénica, el Dr. Casares necesitaba un editor para *L'arbore di Diana*, una de las tres óperas que Martín había compuesto en Viena sobre libretos de Lorenzo Da Ponte y en directa competencia con Wolfgang Amadeus Mozart. Yo me encontraba entonces en Madrid, dictando clases en la Universidad Complutense; dentro del equipo docente dictaba las clases sobre los siglos XVI al XVIII. Con el inimitable desparpajo que le es habitual, Emilio decidió que, ya que el siglo entraba dentro de los períodos que yo enseñaba, yo era la persona adecuada para realizar la edición crítica de la obra, y me ofreció el trabajo. Por ese entonces, todos sus habituales colaboradores se ocupaban de los siglos XIX y XX; yo, en cambio, trabajaba con "cosas antiguas".

---

la Musicología, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. He preferido mantener el tono un tanto personal que estaba destinado a la presentación oral, para no correr el riesgo de formalizarlo en una disertación prescriptiva. Los cambios introducidos para la edición son mínimos. Sólo se trata de un registro de mis reflexiones posteriores a la redacción de una larga y trabajosa biografía musical.

La cercanía de los aniversarios 250 del nacimiento (2004) y 200 de la muerte (2006), así como la buena aceptación de la música del compositor valenciano que, a medida que se iba editando, iba siendo ejecutada en diversos escenarios españoles e internacionales, hicieron que esa primera edición tuviera amplias secuelas. Al día de hoy, el ICCMU ha publicado ediciones más de otras dos óperas, además de otras tres más debidas a otros editores (Irina Kriajeva y Christophe Rousset). Las exigencias de las ejecuciones han requerido también que yo haga y el ICCMU publique, reducciones para canto y piano de tres de estas obras. Está en prensa el único oratorio del compositor valenciano, y se planea al menos un volumen más de sus obras.<sup>2</sup>

No es como una exhibición de *curriculum vitae* que me he extendido sobre el origen de mi trabajo con Vicente Martín y Soler. Creo haber dejado claro que fue la casualidad la que inició el vínculo; por mi parte, como argentino que toda su vida ha tenido dificultades para publicar, acepté el proyecto inicial como una oportunidad de hacer un trabajo que tuviera alguna difusión. A medida que continuaba con las diversas etapas, me fui interesando cada vez más por el tema por la misma razón que me llevó a ser musicólogo: curiosidad intelectual. He incluido este largo prólogo personal por que la ausencia de un interés previo en el tema por mi parte, la falta de un incentivo ideológico o compromiso afectivo con el sujeto, tienen mucho que ver con los planteos que vendrán en unos minutos.

Afortunadamente, el contrato para la biografía incluía la asignación, por parte del Instituto Valenciano de la Música, de un monto significativo de dinero como subsidio, y la disponibilidad de otros montos no especificados para la compra de libros y la obtención de copias de manuscritos y documentos. Este encuadre de la situación, que difícilmente se le pueda presentar a un latinoamericano dos veces en la vida, me convenció de embarcarme en la investigación para la monografía. Después de todo, me decía yo, aunque ni el período clásico ni la ópera bufa hubieran sido anteriormente parte de mis intereses, sólo era cuestión de conseguir los datos y la música necesarios, estudiar un poco el contexto, y ¡a escribir!

Las dificultades para conseguir el material necesario fueron superadas en gran parte gracias al dinero disponible. Como Martín y Soler había llevado una vida muy nómada, debí buscar personalmente sus rastros en Madrid, Valencia, Nápoles, Turín, y hasta San Petersburgo, obteniendo una buena cosecha, aunque la negativa por parte de la dirección del Teatro Mariinsky de la última ciudad, no sólo de dejarme ver su riquísima colección, sino incluso de hablar conmigo, dejó una considerable

---

<sup>2</sup> La lista de mis ediciones de partituras completas para el ICCMU (Madrid) comprende *L'arbore di Diana* (2002), *Il burbero di buon cuore* (2003), *La festa del villaggio* (2006) y *Philistaei a Jonatha dispersi* (en preparación para 2009). Christophe Rousset ha editado *La capricciosa corretta* (2004) y *L'isola del piacere* (2007); Irina Kriajeva, *Una cosa rara* (2003). Mis reducciones para canto y piano publicadas por la misma editorial son *L'arbore di Diana* (2003), *Il burbero di buon cuore* (2004), *La capricciosa corretta* (2005).

laguna. Los microfilms y discos compactos de imágenes de partituras manuscritas y libretos me fueron llegando, hasta constituir una colección amplia y bastante diversificada; también pude obtener casi toda la bibliografía especializada que me era necesaria.

Pero cuando llegó el momento en que se hacía impostergable el comenzar a escribir, me encontré verdaderamente inerte y perdido. Inerte por cuanto los datos que había conseguido sobre la vida de Martín y Soler eran ricos en cuanto a sus movimientos geográficos, pobres –no, indigentes– en cuanto a su persona. Perdido porque no encontraba en la teoría musicológica de las últimas décadas una guía metodológica practicable.

La falta de firmeza documental de muchas afirmaciones sobre sus primeros y sobre sus últimos años resultó un obstáculo familiar. Datos contradictorios y/o sin respaldo que poblaban las voces de diccionarios y la escasa bibliografía sobre el compositor debieron ser evaluados para reconstruir lo que se pudiera de la trayectoria de Martín. Algunos documentos que pude encontrar en los archivos ayudaron a despejar algunas de estas incógnitas. Pero la falta de informaciones personales planteaba problemas para mí inéditos. Hasta hace pocos meses, no había un solo documento escrito por Martín y Soler; la vecindad más cercana que se podía tener con su cuerpo era la firma de un contrato que encontré en Nápoles –por lo demás, ni un solo documento de carácter íntimo y personal; sólo fríos datos sobre su desempeño como profesional.

Habiendo conocido el género biográfico a través de la lectura de las biografías de los ‘grandes maestros’, no sabía cómo empezar a retratar a un compositor que, como persona, me era totalmente desconocido.

Pero, difícil como se presentaba este aspecto por la insuperable distancia con el individuo Martín y Soler, era peor la confusión en mi mente con respecto al planeamiento integral del libro. Como todos ustedes, estaba al tanto de una multitud de prohibiciones metodológicas que han ido apareciendo a lo largo del siglo XX en la disciplina. Por un lado, está prohibido (además de ser terriblemente aburrido) caer en la mera acumulación de datos seleccionados sin un plan que sirva de guía y criterio; esto no sería una biografía sino una cronología acompañada de un catálogo. Pero por otro, están proscritos casi todos los recursos conceptuales o literarios que permitían a los biógrafos de antaño realizar conexiones entre datos, sugerir direccionalidades, establecer etapas, dar sentido al tema e interesar de alguna manera al lector.

Está prohibida la ‘falacia intencional’, que, a partir del análisis de las obras, atribuye intenciones expresivas o constructivas al compositor. Las nuevas musicologías han dado mala reputación a los términos inclusivos para representar lo que antaño se llamaban ‘movimientos espirituales’: clasicismo, romanticismo, nacionalismo. Y por supuesto, hay que guardarse de la hipóstasis de estos términos como del mismo diablo (es decir, nunca usar sus rasgos, que son abstracciones, como causas). Está

prohibido esencializar –las esencias no existen, son sólo productos de las arbitrarias selecciones hechas por individuos que defienden ciertos intereses.

La sociología de la música nos prohíbe hoy hablar de clases sociales sin un conocimiento pormenorizado, pocas veces disponible, de la estructura social y socio-cultural de un medio determinado en un momento determinado (sólo en el caso de Viena en la década de 1780 quizás haya suficientes datos recopilados sobre los asistentes al teatro, como para atreverse a desafiar la prohibición). La postmodernidad nos hace desconfiar de todo proceso que pueda parecer lineal, simple, coherente: todo decurso histórico debe moverse por haces de vectores multidireccionales, todo objeto debe estar constituido por partículas poseídas por un alocado movimiento browniano. El sentido común ha pasado, de ser el menos común de los sentidos, a ser la más común fuente de errores, causados por las apetencias e intereses del individuo y por las perversas relaciones de poder de la sociedad que lo nutre.

Enfrentado con ese cúmulo de dificultades, y careciendo de un interés particular que me empujara a desestimarlas conciente o inconcientemente en aras de desarrollar una argumentación favorable a ese interés, escribí, un poco a los tumbos, 659 densas y apretadas páginas.<sup>3</sup> Entre tantos obstáculos, el enfoque resultó algo heterogéneo, aunque la organización del libro es bastante tradicional. Pero, pasadas las presiones de las fechas de publicación, quise satisfacer algunas de las angustiantes preguntas metodológicas que la escritura me había planteado.<sup>4</sup> Aquí van algunos de los resultados.

La biografía es uno de los géneros literario-históricos más antiguos. El padre del género, Plutarco, fijó en el primer siglo de la era cristiana lo que sería una de sus características salientes: su carácter de ejemplo moral. Como los hombres son afectos a la imitación, esperaba que sus narraciones de la vida de grandes personajes despertara en su lectores el afán de imitarlos. Para esto, debía disimular las fallas de su carácter,

“ [...] pues así como deseamos que los pintores que hacen con gracia y belleza los retratos, si hay en el rostro alguna imperfección ni la dejen del todo, ni la saquen exacta, porque esto lo haría feo, y aquello desemejante a la vista; de la misma manera siendo difícil, o por mejor decir imposible, escribir una vida del todo irreprochable y pura, en los hechos laudables se ha de dar exacta la verdad, como quien dice la semejanza; pero los defectos y como fatalidades que acompañan á las acciones, y proceden o de algún afecto o de inevitable precisión; teniéndolos mas bien por remisiones de

---

<sup>3</sup> WAISMAN, L.J., 2008.

<sup>4</sup> La bibliografía teórica sobre biografía musical no es muy extensa. Es clásico el estudio de ABERT, 1920; en años más recientes han aparecido LENNEBERG, H., 1988, PEKACZ, J, ed., 2006 y PEKACZ, J., 2004.

alguna virtud, que por efectos de maldad, no los hemos de gravar en la historia con empeño y con detención, sino como dando a entender nos compadecemos de la humana naturaleza, que no da nada absolutamente hermoso, ni costumbres decididas siempre y en todo por la virtud.”<sup>5</sup>

Las biografías de músicos famosos aparecieron con mucho retardo con respecto, por ejemplo, a la de los pintores célebres. Para los primeros historiadores de la música, la biografía era un dato meramente supletorio: lo que importaba de cada músico célebre era lo que había aportado al ‘progreso’ del arte, ya que la historia de la música se veía como un creciente acercamiento al descubrimiento de las leyes naturales que lo regían en la época en que vivía el propio historiador. El surgimiento de la estética de la expresión subjetiva a fines del siglo XVIII significó una inversión completa de los términos. Si la música era la manifestación de los más íntimos impulsos del alma de un compositor, para aprehenderla resultaba esencial conocer esa alma. El camino de la biografía, salpicado de anécdotas que revelaban los rasgos individualizadores del espíritu del maestro, se convirtió en la principal avenida de conocimiento musical, ya que el estilo no era una serie de elementos de los que cualquiera se podía apropiarse, sino algo inherente a la persona del creador, inconfundible y hasta irrenunciable. Se trataba de una vía de ida y vuelta: se podía conocer a la persona a través de su música o a la obra a través del carácter y vicisitudes de su creador. Un ejemplo que muestra la larga vigencia de esta idea lo da la biografía de Mozart, dirigida a un público general, escrita alrededor de 1915 por Henri de Curzon.

“[...] tal vez no carezca de novedad el ir siguiendo simplemente la evolución de la obra de Mozart a través de su vida.

Efectivamente, no se pudiera separarlas una de otra. Por poco seriamente que se estudie dicha obra se reconoce en ella, primero con curiosidad y luego con emoción, la expresión esencial y única del pensamiento de Mozart, se nota la constante unidad dentro de la inagotable variedad, y no se piensa más que en sorprenderla como brota de aquella ardiente alma un día y otro, al azar de los hechos.

Me sentiré dichoso si el lector de estas páginas puede a su vez reconocer que ha vivido también un poco cerca de ese alma. Porque en verdad, la obra de Mozart es su vida misma.”<sup>6</sup>

Me gustaría subrayar, dentro de este texto, algunos elementos. En primer lugar, la insistencia en la unidad indivisible vida-obra. En segundo lugar, la convicción del

---

<sup>5</sup> PLUTARCO, 1830, vol III: 103 [Vida de Cimón].

<sup>6</sup> CURZON, H., 1942: 8-9.

carácter unitario, coherente, constante de una y otra, manifestada en la palabra “esencia”: un núcleo permanente y único de la personalidad; único tanto en el sentido de su indivisibilidad como en el de ser distinto a todos los demás. Los ‘hechos’ son azarosos, pero el espíritu que entre ellos se desenvuelve es siempre igual a sí mismo. Y por último, es interesante también lo que se espera de los lectores: un acercamiento espiritual a un alma (que, siguiendo la tradición romántica, no podía dejar de ser ‘ardiente’; hubiera quedado muy mal que fuera, por ejemplo, ‘flemática’). La vida de Mozart es un alimento moral para los hombres de hoy. La combinación de estos tres elementos dio como resultado las llamadas ‘biografías espirituales’: como a menudo los hechos de la vida del héroe músico eran demasiado prosaicos y poco adecuados a la espiritualidad de su música, éstos eran deformados o directamente suprimidos para narrar el desarrollo de su excelsa ‘vida interior’, que se infería de sus creaciones artísticas.<sup>7</sup> Una cuidadosa selección de anécdotas suele servir de frágil respaldo a esa narración. Este subgénero de biografías tiene aún vigencia: el muy alabado *Johann Sebastian Bach: el músico sabio*, del eminente especialista Christoph Wolff preserva sus rasgos esenciales.<sup>8</sup>

Con esta estética comenzaron a confluír, en distintos grados y en diferentes combinaciones, una serie de elementos que darían origen a distintos matices dentro de la tradición biográfica: nos referiremos en especial al positivismo y al nacionalismo. El espíritu científico, con el estimulante ejemplo de las ciencias naturales, se vio reflejado en una creciente búsqueda de rigor en la recopilación y evaluación de los documentos que garantizaran una presentación completa y veraz de las circunstancias exteriores de la vida del músico. A los primeros esfuerzos de Johann Nikolaus Forkel por comunicarse con familiares y amigos de Johann Sebastian Bach para obtener los datos más fidedignos a consignar en su celeberrima biografía de 1802<sup>9</sup> se fueron sucediendo una serie de volúmenes que constituyeron otros tantos hitos en el itinerario de la biografía hacia su identificación con un proyecto científico. La inmensa colección de datos biográficos de Fétis (1833-44) fue subsiguientemente considerada poco rigurosa, y tocó a las biografías de Handel (Chrysander, 1858-67) y Bach (Philip Spitta, 1873-80)<sup>10</sup> representar nuevos y crecientes estándares en cuanto a la amplitud de la recopilación de datos documentales. La culminación de esta tendencia está representada por las llamadas ‘biografías documentales’ de la

---

<sup>7</sup> Dahlhaus llama a este tipo “biografía interior” o “biografía idealista”. DAHLHAUS, C., 1977, Capítulo 2.

<sup>8</sup> WOLFF, C., 2003.

<sup>9</sup> FORKEL, J., 1950.

<sup>10</sup> FÉTIS, F.-J., 1833-44; CHRYSANDER, K., 1858-67; SPITTA, Ph., 1873-80.

segunda mitad del siglo XX,<sup>11</sup> en las que se prescinde totalmente de la narratividad y la explicación: simplemente se reproducen ‘todos’ los documentos relevantes. Por supuesto, ‘todos’ es una imposibilidad; las fronteras entre lo que es relevante y lo que no lo es son fijadas, en forma más o menos sistemática, por el compilador, que ejerce allí su poder para delinear la imagen del músico.

Otra fuerza importantísima para la conformación de la literatura biográfica fue el surgimiento de los nacionalismos. También a este respecto Forkel es ejemplar: la dedicatoria de su biografía bachiana “a los admiradores patrióticos del arte musical” y su tratamiento del compositor como héroe cultural de la Alemania aún por nacer anticipan la posterior práctica de la apropiación nacional de los músicos. La publicación en 1841 del influyente *El héroe en la historia* de Thomas Carlyle, lanzó a cientos de intelectuales a la búsqueda de los titanes que representaban a sus pueblos y hacían la historia. Su tarea, según el historiador escocés, era identificarlos, limpiarlos de polvo, y ponerlos en un pedestal para edificación de la gente común. Así, desde entonces hasta nuestros días, una idea-guía de innumerables biografías ha sido la de encontrar el espíritu nacional en la vida y obra de cuanto compositor de talento estuviese al alcance. La polonización de Chopin es un ejemplo egregio;<sup>12</sup> la disputa entre Paraguay, Bolivia, y Argentina por la posesión de Zipoli es un eco actual. Otra manifestación reciente de la captación de músicos como héroes (ahora no de nacionalidades, sino de movimientos) son las narraciones del feminismo frustrado de Fanny Mendelssohn<sup>13</sup> o la homosexualidad de Schubert.<sup>14</sup>

Considerar al compositor como héroe cultural conlleva otros anexos: su vida debe, en lo posible, tener una trayectoria conforme con alguno de los arquetipos míticos del héroe del arte. Según el más común de estos, resulta imprescindible encontrar etapas de sufrimiento y un triunfo final, aunque sea póstumo, sobre la adversidad. En estas batallas, el adversario del compositor es generalmente la incomprensión de un público filisteo, en cuyo caso se refuerza la autoestima del lector, que indudablemente sabe apreciar la grandeza del héroe. Pero la enfermedad, la pobreza, las guerras, o algún patrón tiránico pueden jugar el papel de opresor, de acuerdo con lo que permitan construir o fantasear los hechos documentados.

La estética del formalismo trascendente, que según Dahlhaus habría dominado la reflexión musical durante casi todo el siglo XIX antes de culminar en Hanslick, debería haber menguado la importancia de la biografía como fuente de conocimien-

---

<sup>11</sup> Notablemente, las editadas por Otto Erich Deutsch: DEUTSCH, O., 1914, DEUTSCH, O., 1955 y DEUTSCH, O., 1965.

<sup>12</sup> PEKACZ, J., 2006b.

<sup>13</sup> KIMBER, M., 2002.

<sup>14</sup> Ver WAISMAN, L.J., 1997.

to sobre la música. Si lo que expresan los compositores no es su propio mundo interior, sino realidades metafísicas no accesibles a través de los sentidos o de la palabra, ya no debería ser tan imprescindible saberlo todo sobre los porteros que administran el acceso a ese inefable reino. Sin embargo, la biografía siguió reinando como soberana de la literatura musicográfica hasta al menos 1950, resistiendo no sólo los embates de la estética trascendente, sino también tendencias musicológicas explícitamente antitéticas al enfoque biográfico.

Durante el período fundacional de la disciplina, el paradigma científico estimuló una tendencia hacia metodologías despersonalizadas en todas las humanidades, que culminaría con la ‘historia estructural’ de la escuela de los *Annales*, pasando por la “historia del arte sin nombres” de Wölfflin y, en nuestro campo, con la “historia de los estilos” de Guido Adler. Mientras que Raphael Kiesewetter a principios del siglo XIX, había preconizado designar a cada época “por el nombre del hombre más célebre de su tiempo [...] el más influyente en el gusto de sus contemporáneos [...] y el que llevó el arte a mayor grado de perfección”, Adler, en 1911,<sup>15</sup> hablaba de una sucesión de estilos anónimos, cada uno de los cuales se comportaba como un organismo complejo. El musicólogo debía identificar rasgos compartidos tanto por los compositores geniales como por los mediocres, y en base a ellos formular leyes estilísticas. Lejos de fomentar las biografías de autores canónicos, se trataba de publicar (como lo hizo Adler) música del ‘compositor promedio’.

A la inmensa influencia de la teoría y el método adleriano, se sumaron a lo largo del Siglo XX otra serie de tendencias que de una u otra manera colectivizan el terreno de la investigación musical y desplazan al compositor de genio de su centro. La historiografía marxista con su énfasis en las estructuras socioeconómicas y las condiciones de producción es poco conducente a un enfoque biográfico, al que se adapta con cierta dificultad. El estructuralismo, con su énfasis en el texto como entidad autosuficiente, y el post-estructuralismo con su desmontaje de la obra son, sino enemigos declarados de la biografía del autor, hostiles a las explicaciones biográficas. De hecho, durante los últimos decenios se ha oído a innumerables voces decretar ‘la muerte del autor’. Si el autor está tan muerto, ¿a qué ocuparnos tanto de su vida?

La aparente paradoja de la buena salud del género biográfico en medio de estos embates refleja una carencia habitual en la historia de las ideas: ésta suele concentrarse en enunciados de filósofos e intelectuales de avanzada, y –en parte por la dificultad de acceso– apenas toma en cuenta el imaginario social, cuyos portadores pueden atenerse a conceptos ya pasados de moda para los grandes pensadores. Más allá de las teorías estéticas, durante todo el período mencionado la persona del composi-

---

<sup>15</sup> ADLER, G., 1911.

tor ocupó el lugar de privilegio en la representación mental del campo prevalente en círculos intelectuales. (El único competidor, el intérprete virtuoso, era, al menos desde un siglo antes, el protagonista para los públicos menos refinados, y continuó siéndolo hasta nuestros días, cuando ha empalmado con la explosión del prestigio de la música popular y su énfasis en el intérprete a expensas del autor.) Exenta del requisito de coherencia sistemática, la ‘mentalidad colectiva’ albergó (y aún alberga) en informal e inexplicada convivencia a dos conceptos antitéticos entre sí: por un lado, la idea de que la música (y el arte en general) constituyen la expresión personal del artista; por otro, una nebulosa noción de que la música trasciende el mundo cotidiano y comunica al hombre con realidades más excelsas. Todavía hoy, no es necesario ser ‘inculto’ para creer que un músico compone, canta o toca ‘para expresarse’, y al mismo tiempo afirmar que al escuchar Bach, Mozart o Beethoven se siente ‘transportado’ a un mundo ‘más elevado’. A estos dos inarmonizados conceptos se agrega el pasmoso elemento de la creación *ex nihilo* por parte de los demiurgos de la música, que despierta la admiración atónita de un público crecientemente pasivo.

Es esta contradicción entre el mundo de la teoría y el de la práctica musical lo que determina que, desde hace más de un siglo, la biografía sea una saludable Cenicienta de la musicología, una humilde plebeya cuyas mejillas sonrosadas y altivo porte revelan lo poco que le preocupa el desprecio de sus ‘superiores’. Y la dicotomía entre los dos mundos también ayuda a explicar el origen de tantos volúmenes biográficos divididos en dos secciones: la primera desarrolla la vida, a menudo recurriendo a explicaciones psicológicas de sentido común para dar interés narrativo y la ilusión de que comprendemos al personaje, la segunda se ocupa de la obra, con una prosa de carácter más o menos técnico según la versación musical del público destinatario.

A pesar de todas estas contradicciones, existe una formulación clásica de la biografía musical, explicitada por Hermann Abert en un lúcido artículo publicado en 1920: “Sobre los deberes y las finalidades de la biografía musical”.<sup>16</sup> El objetivo debía ser “presentar el artista al lector en una imagen totalizadora y viva (*lebendiges Gesamtbild*)”. Se debía incluir las circunstancias de su vida, la influencia de compositores anteriores y la influencia del protagonista sobre la posteridad, pero siempre seleccionando los datos con el siguiente requisito: sólo entrará lo que pueda presentarse como “fuerza viva” que interactúa con el espíritu del compositor. La mera acumulación positivista de datos no sirve; es necesario “profundizar en la esencia del artista mismo” a través del “intercambio entre él y su ambiente temporal y geográfi-

---

<sup>16</sup> ABERT, W., 1920.

co”. Abert no soslayaba el aspecto literario de la empresa al que sintetizó con el aforismo “*Wer der Dichther will Verstehn, muss in Dichters Lande gehn*” (“Quien quiera comprender al poeta, debe ir a la tierra de la poesía”). Pero criticaba a quienes construían un cuento de hadas alrededor del músico: era necesario profundizar en el análisis de la obra para encontrar la vida interna del arte del compositor, y con ella su imagen del mundo. Armado con este conocimiento, el biógrafo puede ir a las circunstancias externas de la vida del artista (con documentos sometidos a una rigurosa crítica histórica y filológica) e interpretar ‘desde dentro’ cómo fueron vividos por él. Sólo quien es capaz de percibir al artista, su vida y su obra como una unidad puede escribir una biografía. Los demás, abstenerse.

Los últimos años del siglo XX han presenciado, como todos sabemos, una renovación metodológica dentro de la musicología histórica. Entre la apabullante telaraña de los ‘nuevos enfoques’, con pretensiones a menudo en conflicto entre sí, se distingue, sin embargo una reacción generalizada contra el formalismo que había dominado la teoría estética occidental de los últimos cien años. El contexto de la música deja de ser exterior a ella y pasible de ser puesto entre paréntesis para concentrarse en el texto musical; es más, deja de ser propiamente contexto para entrar en una relación tan promiscua con el texto que ya no sabemos cuál es uno y cuál es el otro. De hecho, el postestructuralismo de Barthes llama “texto” a lo que tradicionalmente se ha denominado “contexto”, incluyendo en él, además, elementos tan dispares o alejados del antiguo “texto” como para que en épocas anteriores, no habrían ni siquiera formado parte del “contexto”. Una formulación sintética de este postulado de nuestra era es que “el contexto es una condición *sine qua non* para que la música pueda ser escuchada como música y no como ruido sin sentido”<sup>17</sup>

El auge de la semántica musical, los estudios feministas y poscoloniales, los diversos enfoques sociológicos de la música, la musicología cognitiva, la influencia de la antropología de la música y de los estudios sobre música popular, la crítica cultural: todos tienen en común una mirada que rebasa o traspasa el objeto sonoro y lo pone en relación con diversos datos, hechos, procesos y personas. El compositor es –no se lo puede negar– una de estas personas; aunque ya ha pasado la época en que era privilegiado como el *primum movens*, su estatus ha vuelto a ser interesante. Compartiendo espacio ahora con intérpretes, técnicos, empresarios, organizadores y oyentes, su vida es objeto de escrutinio en libros y artículos. No es posible, sin embargo, distinguir un nuevo paradigma para la biografía musical. Algunos autores se inclinan por perspectivas polarizadas, que intentan comprender a los grandes compositores por medio del psicoanálisis (el *Beethoven* y el *Mozart* de Maynard

---

<sup>17</sup> PECAKZ, J., 2004: 76.

Solomon) o de la psicología social (el *Mozart* de Norbert Elias).<sup>18</sup> La exaltación actual de las sensaciones corporales que la música nos despierta es elevada al rango de metodología en la biografía de Luigi Boccherini escrita por Elisabeth LeGuin: el subtítulo “Un ensayo de musicología carnal” ilustra hasta qué punto llega el deseo de la autora de acercarse al compositor.<sup>19</sup> Otros, por el contrario, prefieren priorizar el medio en el que se desarrolló el protagonista: no intentan desentrañar su personalidad íntima, sino mostrar como se formó su identidad musical dentro del campo de un género, un tiempo y un lugar. Este enfoque predomina en los musicólogos que se ocupan de figuras menos exaltadas en el canon, como el *Antonio Salieri* de John Rice, pero también es evidente en el extenso *Haydn* de H.C. Robbins Landon.<sup>20</sup> Pero la biografía que podríamos llamar ‘integral’, la narración literaria de la historia de un compositor y su música, ha quedado casi exclusivamente en manos de escritores no profesionales que trabajan para un público más amplio.

¿Por qué es esto así? Entre muchas otras causas está otra de las tendencias actuales de las humanidades: la descomposición del sujeto en identidades múltiples, cambiantes y contingentes. Desaparece así “la esencia del artista”, el objeto de las preocupaciones de Adler. Si no tenemos un héroe cuya vida y cuya personalidad forman un todo coherente, ¿quién es el sujeto de nuestra narración? ¿Cómo podemos cautivar al lector si el protagonista es sólo “un nexo entre distintos discursos que entran desde afuera”<sup>21</sup>? Si ya no podemos creer que ‘el verdadero Beethoven’ se encuentra en la *Quinta Sinfonía* y no en *La victoria de Wellington*, ¿quién es Beethoven? El hilo conductor de la biografía-como-novela se deshilacha en innumerables filamentos que aparecen y desaparecen a lo largo de su desarrollo, fragmentando su continuidad, dificultando su identificación y nuestra identificación con él. Albert Camus definió claramente el problema del biógrafo cuando dijo que nuestro interés por la vida de los ajenos deriva precisamente de nuestra ilusión de su coherencia interna. Vista de afuera, una persona es un todo íntegro, y esto contrasta con nuestra percepción de nuestra propia vida, que desde dentro aparece como una ensalada mixta<sup>22</sup>.

Pero esto es la *reductio ad absurdum*, después de la cual hay que reflexionar. En el afán de desmitificar las narrativas tradicionales, se pasan por alto datos obvios de la realidad. El más flagrantemente evidente es que cada hombre tiene, o es, un cuerpo que nos ofrece toda la continuidad que podríamos desear, pues nace, se desarrolla, adquiere cicatrices, y muere. Es cierto que cada uno maneja y presenta su cuer-

---

<sup>18</sup> SOLOMON, M., 1977 y 1995; Norbert ELIAS, N., 1991.

<sup>19</sup> LE GUIN, E., 2006.

<sup>20</sup> RICE, J., 1998; ROBBINS LANDON, H.C., 1976-1980.

<sup>21</sup> TAYLOR, C., 1989: 463.

<sup>22</sup> CAMUS, A., 1962-1989, III: 17.

po de acuerdo a los discursos que incorpora, pero el cuerpo y su continuidad no es un discurso, son datos reales y concretos. Y ese cuerpo del artista es el mediador entre todos los discursos sociales y el producto artístico: allí y sólo allí está el punto de encuentro de todos los demás vectores que se nos pueda ocurrir tomar en cuenta. Podemos elegir, en algún determinado momento, olvidarnos del autor para escuchar una música con objetivos determinados, como hace el físico que se va al nivel del mar para medir la temperatura de ebullición de un líquido descartando el factor de la altura. Pero eso es una mera elección metodológica, y sus resultados tendrán las mismas limitaciones que el método.

La labilidad y fragmentación del sujeto también tiene sus límites: todos conocemos gente que mantiene los mismos gestos y repite sus reacciones desde la cuna a la tumba. Es cierto que el afán de obtener una curva continua, coherente y elegante para la vida del biografiado puede llevar a dislates. Los actuales especialistas en Bach no pueden imaginarse que Spitta, en su deseo de hacer culminar la obra del músico con el ciclo de cantatas corales, haya pasado por alto la abrumadora evidencia de que las había compuesto a los cuarenta años, veinticinco antes de su muerte. Pero eso sólo significa que, en nuestro intento de hacer inteligible una trayectoria, no debemos desatender la evidencia.

La musicología como comunidad académica ha llegado a nivel de saturación bastante alto. Aunque para quienes trabajamos temas americanos sea a menudo difícil avizorar en el horizonte alguien que, estudiando los mismos objetos, corrija nuestros errores, eso ocurre ya permanentemente en quienes estudian el canon, y probablemente ocurrirá en el futuro con nuestros temas. La conciencia de que habrá futuros revisores ayuda a disminuir la sensación de omnipotencia que a menudo agobia al autor de un libro. No es necesario dar con la verdad definitiva: ya Hermann Abert, hace casi un siglo, afirmaba que las biografías necesitan ser reescritas cada 50 años, pues “ninguna nos brinda el auténtico Bach, Beethoven o Mozart. [...] La unidad de sus vidas siempre será inasible para nosotros; sólo podemos capturar sus coloridos reflejos, y éstos brillan con distintos colores para cada época”.<sup>23</sup>

Pareciera ser que el mejor aprovechamiento de las nuevas visiones que nos traen los recientes enfoques disciplinarios e interdisciplinarios, sería no para sustituir sino para complementar y enmendar las tradiciones de este difícil género. En lugar de buscar la unidad irrenunciable de una psiquis, deberíamos investigar la evidencia de un yo que es actuado para dar la impresión de coherencia y que suele variar de acuerdo a frente a quién está actuando, un yo que es moldeado, en un proceso no lineal por las opciones que se le presentan y por los modelos de actuación disponibles en su entorno –ya sean estos literarios, históricos o de sus vecinos. Para com-

---

<sup>23</sup> ABERT, H., 1920: 18.

prender estos modelos identitarios, es necesario conocer el mundo simbólico a partir del cual el protagonista construye sentido dentro de su vida.<sup>24</sup>

Los términos categoriales colectivos (clase, raza, nacionalidad, período, estilo) no han perdido su utilidad como denotadores taquigráficos de un conjunto, pero no pueden funcionar más como ‘paquetes de identidad’, de la cual el biografiado es una personificación o un transmisor. Ninguno de estos términos es suficiente como para agotar la identidad multifacética de un individuo creativo.

La obra musical, aunque pueda ser considerada como objeto autónomo, da más dividendos al biógrafo si la toma como “el producto de una negociación entre el creador o una clase de creadores equipada con un repertorio compartido y complejo de convenciones, y las instituciones y prácticas de la sociedad”.<sup>25</sup> El concepto de género es, a este respecto, sumamente fructífero. La principal mediación entre obra y sociedad es, como queda dicho, el compositor, y su biografía puede ayudar a comprender la articulación entre una y otra si se la emprende, no para definir los logros individuales del artista, sino para describir su participación en los discursos culturales que circulan por la sociedad. Así concebida, la biografía seguramente se quedará corta ante el misterio de la creación artística –que, de todas maneras, se percibe a la audición– pero, entre otras cosas, nos ayudará a comprender los mecanismos del gusto y del éxito en distintos momentos y lugares.

Ya he confesado hace unos minutos que las reflexiones metodológicas que acabo de presentarles son posteriores a la redacción de mi libro. Sin embargo, son congruentes con él, y por consiguiente, les apunto a continuación como salvé las incógnitas que me acosaban al comenzar a escribirlo. Renunciando a la unidad arte/vida, dividí el volumen, iniciándolo con un amplio capítulo biográfico y continuando con una serie de capítulos analíticos. Por supuesto, al final viene el aparato bibliográfico, lista de obras, etc. Por fortuna, pude hacer coincidir en general las distintas etapas de la vida del compositor con los diferentes géneros que cultivó, o con variantes dentro de un género (por ejemplo, dentro de la *opera buffa* distinguí entre la comedia burguesa y la ópera fantástica o exótica). Me pareció reconocer un plan maestro por el cual las tres últimas óperas reinciden, una por una, en los temas y características de las tres que mayor éxito le habían proporcionado; aunque esto tuviera un tufillo a la antigua propensión por hallar líneas coherentes, titulé al capítulo correspondiente “Recapitulaciones”.

En el capítulo biográfico, conciente de estar escribiendo una narración, separé una cantidad de material destinado a discutir o refutar hipótesis y leyendas incluidas

---

<sup>24</sup> PEKACZ, J., 2004: 69.

<sup>25</sup> GREENBLATT, S., 1987.

en la bibliografía preexistente. Ubiqué esto al final del capítulo como “excursos” (lamentablemente los editores españoles decidieron pasar todos los excursos a un apéndice). Intenté así ofrecer un texto legible, sin renunciar al rigor en la evaluación de la evidencia ni a mostrar al lector interesado los pasos que había seguido para elegir una versión de la historia. Dada la escasez de datos, prescindí casi totalmente de atribuir sentimientos e intenciones a Martín y Soler o a otros personajes; ofrecí en cambio toda la información de que disponía en cuanto a las circunstancias dentro de las que funcionaba el músico en cada lugar. Cuestiones financieras, organización de los teatros, grupos sociales participantes en la práctica musical, y otros temas similares ocupan buena parte del capítulo.

En los capítulos analíticos –que ahora me parecen demasiado abultados y ocasionalmente repetitivos– fue mi finalidad el ubicar al compositor dentro de las coordenadas del género. Comparaciones con otras óperas sobre el mismo libreto, un examen exhaustivo de los autopréstamos intergenéricos a los que era afecto Martín, dramaturgia textual y musical de las piezas son algunas de las herramientas utilizadas. Al mismo tiempo fui notando los cambios registrados en el estilo del compositor a lo largo de su carrera. Como estos no fueron drásticos, ese aspecto no recibió un espacio considerable; sí me parecieron dignas de un mayor desarrollo las diferencias estilísticas que el compositor marcaba entre los distintos géneros. Estos recursos reemplazaron a una posible ‘biografía’ de su estilo musical con su usual división en tres etapas.

Finalmente, en el capítulo en que se solía hacer una síntesis de la personalidad creadora del compositor, opté por desarrollar un aspecto de la imagen pública que él, en mi opinión, deseaba proyectar. Como español en el extranjero, en un momento en que las élites europeas mostraban un apetito por lo pintoresco, Martín se dedicó a enfatizar su exótico origen, comportándose en ocasiones como un fogoso torero e insertando en sus óperas escenas, danzas y estilemas de la música popular española. Fue preciso evitar en la redacción el lugar común del nacionalismo musical: la relación del compositor con su tierra de origen no se ajusta a ese concepto, aunque algo tiene que ver con él. En suma, a falta de una parábola de héroe y a falta de un profundo examen psicológico, intenté ver, a través de una rendija que me ofrecían los datos, al menos uno de los yo de mi biografiado. ¿Biografía definitiva? De ninguna manera. Sí una presentación honesta de los datos disponibles, con algunas interpretaciones parciales de los mismos, realizadas desde nuestra situación a comienzos del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABERT, Hermann  
1920 "Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie". *Archiv für Musikwissenschaft* 2: 417-433
- ADLER, Guido  
1911 *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Hartel.
- CAMUS, Albert  
1962–1989 *Carnets*. 3 vols. París: Gallimard.
- CURZON, Henri de  
1942 *Mozart*. Buenos Aires: Tor.
- CHRYSANDER, Karl Friedrich.  
1858-67 *Georg Friedrich Händel*. 2 vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- DAHLHAUS, Carl  
1997 *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- DEUTSCH, ed., Otto Erich  
1914 *Franz Schubert, Die Dokumente Seines Lebens*. Munich: Muller.
- DEUTSCH, ed., Otto Erich  
1955 *Handel, a Documentary Biography*. London: Adam and Charles Black.
- DEUTSCH, ed., Otto Erich  
1965 *Mozart, a Documentary Biography*. Stanford: University Press.
- ELIAS, Norbert  
1991 *Mozart: sociología de un genio*. Barcelona: Península.
- FÉTIS, François-Joseph.  
1833-44 *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 8 vols. Bruselas: Leroux.

FORKEL, Johann Nikolaus.

1950 *Juan Sebastián Bach*. Breviarios, 31. México y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GREENBLATT, Stephen

1987 "Towards a Poetics of Culture," *Southern Review* (Adelaide) 20, 3-15.

KIMBER, Marian Wilson.

2002 "The 'Suppression' of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography". *19th-Century Music*, 26/2: 113-129.

LE GUIN, Elisabeth

2006 *Boccherini's body: an essay in carnal musicology*. Berkeley: University of California Press.

LENNEBERG, Hans

1988 *Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography*. Nueva York: Gordon and Breach

PEKACZ, Jolanta T.

2004 "Memory, History, and Meaning: Musical Biography and Its Discontents". *Journal of Musicological Research* 23: 39-80.

PEKACZ, Jolanta T., ed.

2006 *Musical Biography: Towards New Paradigms*. Aldershot: Ashgate

2006b "The Nation's Property: Chopin's Biography as Cultural Discourse". En Pekacz, *Musical Biography*: 43-68.

PLUTARCO

1830 *Las vidas paralelas*. Trad. Antonio Sanz Romanillos. 4 vols. Madrid: Imprenta real.

RICE, John A.

1998 *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago: University of Chicago Press.