

## RETOS MULTILINEALES Y MÉTODO PROLÉPSICO EN EL ESTUDIO POSNACIONAL DEL NACIONALISMO MUSICAL

**Alejandro L. Madrid**

*Universidad de Illinois, Chicago*

En la memoria de cierto melómano habría cuatro eventos musicales aparentemente inconexos en el espacio tiempo. El primero, a finales de los años 70, en el que un presentador de la televisión mexicana se vuelve el centro de una polémica mediática cuando, al finalizar la ejecución de una pieza musical del llamado Sonido 13, anuncia que los televidentes han estado llamando al programa para decir que mientras se transmitía la música sus animales se volvieron locos: los perros no dejaban de aullar, y los canarios volaban estrellándose contra las rejas de sus jaulas. En el segundo, a principios de 1924, el compositor mexicano Julián Carrillo lanza una cruzada para cambiar el nombre del continente de América a Colombia; esta batalla cultural se da desde las páginas de la revista *El Sonido 13*, y de manera paralela a la cruzada por la difusión de la música microtonal del compositor. El tercero se da en 1905 cuando el compositor y crítico musical Melesio Morales escribe una crítica despiadada después del estreno de la Sinfonía No. 1 de Julián Carrillo; los ataques se centran en el carácter alemán de la sinfonía, que de acuerdo a Morales es música de la que los mexicanos ni gustan ni disfrutan (A. Maya, 1994, p. 148). El cuarto es la presentación a principios de los años 80 del LP *Música infinita* del baterista de jazz mexicano Tino Contreras, producido por Estrella Newman, en el que se combinan de manera poco previsible la estética del jazz con las arpas armónicas del Sonido 13 en un tributo a las tradiciones de los mexicanos.

¿Qué relación pueden tener estos cuatro eventos entre sí habiendo tantos años de distancia entre ellos? Evidentemente los cuatro eventos tienen como eje la figura de Julián Carrillo o su sistema musical microtonal conocido como Sonido 13. Sin embargo, en un país como México, en el que igual se habla con orgu-

llo del Sonido 13 como un “invento” mexicano que se cree que es un sonido en particular, habría que preguntarnos cómo es que las relaciones entre estos eventos dan un significado al imaginario del Sonido 13 en la memoria del melómano que los recuerda. Algunos de estos eventos no tendrían cabida dentro de una historia cronológica lineal de la música mexicana, y aquellos que si la tuvieran adquirirían significado histórico sólo en relación a eventos contiguos en el continuo espacio tiempo, lo que nos haría perder de vista las relaciones que se dan entre ellos de manera consciente o inconsciente en la memoria de nuestro melómano. En este trabajo sugiero que una nueva forma de ver y relacionar estos eventos nos puede ayudar a cuestionar narrativas musicológicas heredadas de la tradición nacionalista de la disciplina musicológica. El hecho de que Julián Carrillo como compositor sea una figura marginal de las historias de la música mexicana que toman el nacionalismo como marco de referencia interpretativo nos ayuda también a cuestionar algunos de los preceptos básicos de la disciplina, abriendo la puerta a una posible perspectiva posnacionalista en la narrativa musicológica basada en lo que he denominado un “método proléptico” de acercamiento al objeto de estudio; un método que, como veremos más adelante, nos obliga a re-imaginar el objeto de estudio mismo.

#### POSNACIONALISMO, HISTORIA DE LA MÚSICA, TELEOLOGÍA Y NO LINEALIDAD

Las narrativas musicológicas históricas nacionalistas suelen seguir el modelo epistemológico que privilegia al estado nación como objetivo final de una historia teleológica. Este tipo de narrativa es de carácter lineal y unidireccional puesto que se entiende la historia misma como una línea ascendente en la que el punto culminante es precisamente el estado nación como estado perfecto de un desarrollo histórico evolutivo. Como heredera del positivismo y el evolucionismo darwiniano, este tipo de narrativa histórica unidireccional también presupone un movimiento de continuo “progreso” hacia lo más complejo. Así, en esta mitología nacionalista, el estado nación no solamente es el destino final en el movimiento de la historia sino también un estadio de mayor complejidad y desarrollo en esa “línea ascendente” teleológica. En este tipo de narrativa el historiador es quien recupera la “memoria” pero también quien valida el proceso hegeliano que da como resultado la forma específica de estado nación desde la que se escribe esa historia. La circularidad en la lógica de validación mutua que se da entre este tipo de narrativa histórica, el estado nación y el historiador parecería ser evidente; sin embargo, no lo ha sido, e incluso en los proyectos de revisionismo histórico-musicológico recientes se sigue privilegiando alguno de estos actores en lugar de tratar de desarticular este circuito ideológico/epistemológico. Sin embargo, aún más delicado que el asunto de la validación entre narrativa histórica y políticas nacionalistas es el hecho de que el sistema ideológico/epistemológico que se crea es uno en el que el estado nación aparece como única

unidad interpretativa y marco de referencia<sup>1</sup>. Dicho escenario da lugar a dos situaciones; una, que todo evento histórico trate de ser explicado en relación al estado-nación y a sus políticas de aglutinamiento cultural (dándose casos en que ciertas tradiciones estéticas son descontextualizadas para poder leerse dentro del marco interpretativo del estado nación)<sup>2</sup>; y dos, que aquellos eventos que no puedan ser explicados en relación al estado nación sean suprimidos o, en el mejor de los casos, marginalizados de su historiografía.

Puesto que la cuestión central del nacionalismo es la construcción y circulación de la identidad, la musicología –como disciplina nacida al cobijo de los discursos nacionalistas decimonónicos o de principios del siglo veinte–<sup>3</sup> también ha tomado este tema como asunto medular en su quehacer académico; tanto desde la perspectiva universalista de la musicología centro-europea como en la visión localista de musicologías “marginales” como las hispanoamericanas. Durante la mayor parte del siglo veinte ese interés se enfocó en la búsqueda de los elementos sonoros que habrían de convertirse en iconos de autenticidad o de sublimarse en músicas nacionales; en los últimos treinta años, desde el surgimiento de la llamada Nueva Musicología y el giro cultural en la disciplina en la década de los noventa, la tendencia ha sido a cuestionar la forma en que esas identidades se han construido. Parafraseando a Stuart Hall, la musicología pasó de buscar raíces a preguntarse sobre sus rutas (1996, p. 4). Sin embargo, a lo largo de la historia de la musicología como disciplina la cuestión fundamental que la ha guiado, ya sea en relación al fenómeno sonoro o en cuanto a sus actores, ha sido la misma; desde “¿qué es la música?” hasta “¿cuál es la esencia de la música de cierta geografía?” la musicología se ha enfrascado en tratar de dilucidar la pregunta de la identidad.

Tomando en cuenta estas características, un acercamiento posnacional al fenómeno del nacionalismo musical habría de cuestionar tanto la linealidad de la narración histórica como su trasfondo teleológico y replantearse su pregunta fundamental, en lugar de cuestionar “¿qué es lo musical y cuál es su significado?”

---

1. Sugiero que en casos como el de España, en que existen una serie de discursos nacionalistas regionales además de un discurso nacionalista central del estado español, aunque se dan una serie de fricciones entre lo regional y lo nacional (en el sentido más amplio), los discursos de nacionalismo regional actúan de una manera similar a la mayoría de los discursos nacionalistas, ofreciendo la identidad regional como unidad interpretativa homogeneizante y excluyente. En otras palabras, las dinámicas discursivas nacionalistas que se dan a nivel nacional se dan también a nivel regional, creando contradicciones entre discursos regionales y nacionales que deben ser mediadas y negociadas cotidianamente de diversas maneras por los ciudadanos que son articulados por ambos.

2. Por ejemplo, el caso de Manuel M. Ponce dentro de la narrativa nacionalista mexicana, véase A. L. Madrid, 2009, pp. 82-110.

3. Una explicación de la relación entre los estados nacionales y el surgimiento de la musicología como disciplina se puede encontrar en A. L. Madrid, 2010, pp. 220-235.

habría que preguntarse “¿por medio de qué relaciones lo musical sucede, en dónde, cuándo y cómo obtiene significado?” para ahondar en los procesos sociales que definen a los músicos y audiencias tanto en su actuar individual como en sus relaciones a través del tiempo. Así, un estudio posnacional del nacionalismo tendría que replantearse el fenómeno musical en términos de complejos de *performance* que traten de entender qué es lo que hace la música al suceder como fenómeno musical en la gran variedad de momentos en que sucede, en vez de delimitar el fenómeno a obras o compositores. Este tipo de complejos de *performance* nos permite articular la multiplicidad de espacios y momentos en los que la música sucede y en los cuales la experiencia resignifica el evento sonoro, desde el momento de producción o composición y ejecución hasta la recepción y los procesos de mercadeo que regulan la circulación de la música y los circuitos de relación entre ellos. Al cambiar el enfoque de un estudio de figuras históricas y textos musicales con significado y valor absoluto a uno que enfatice el proceso por medio del cual los sonidos y sus productores adquieren significado a través del tiempo y en relación a circunstancias sociales y personales muy específicas, se sugiere que el continuo espacio-tiempo en el que se dan estas significaciones es también una invención de la narración histórica que debemos cuestionar si queremos entender cómo el significado de la música es creado transhistórica y relacionamente.

A continuación defino algunos de los principios de lo que he denominado un “método proléptico”; un tipo de lectura histórica que relaciona eventos de manera no lineal y cuya estructura narrativa surge de la complejidad misma del objeto de estudio. Este tipo de narrativa no sólo pretende relatar desde dentro del fenómeno estudiado de manera transhistórica sino llevar al lector a ese mismo lugar con el fin de sumergirlo en la casi caótica relación de eventos y materiales que conforman ese complejo de *performance* y evidenciar la forma en que narración y lectura les dan sentido y cohesión.

#### MARCOS TEÓRICOS PARA UN ACERCAMIENTO NO DIRECCIONAL

Romper con la tendencia narrativa lineal de la historia tradicional es una de las preocupaciones centrales en el diseño de un estilo narrativo e interpretativo que se aleje de la teleología hegeliana. A partir de la noción de rizoma de Deleuze y Guattari, Manuel de Landa propone acercarse a la historia como un sistema abierto en el que se exploren los momentos específicos en que una serie de variables pueden llevar a diferentes caminos. El interés de de Landa en la historia de sistemas se da para tratar de entender cómo una serie de fluctuaciones arbitrarias en el pasado han llevado a ese sistema a su estado dinámico actual (2000, p. 14). De esta manera de Landa reconoce que el estado actual de cualquier sistema, incluyendo las sociedades humanas, es el resultado de una serie de variables que pueden o no suceder y no es el objetivo predeterminado de una

dinámica teleológica. La idea de de Landa presenta algunos problemas historiográficos a los que le dedicaré tiempo más adelante. Sin embargo, su objetivo de historiar para entender las rutas que han llevado a diversos sistemas de dinámicas no lineales a ser lo que son en la actualidad puede relacionarse con la noción que he discutido anteriormente de la música como complejo de *performance* o complejo de *performance* transhistórico. Al entender estos complejos de *performance* como sistemas no lineales el objetivo de su estudio no sería el tratar de encontrar su significado unívoco, como pretendería la musicología tradicional, sino entender su estado transhistórico a partir de los flujos de energía que han moldeado el desarrollo de circuitos que le han dado significado cultural y social en momentos determinados.

Hans Ulrich Gumbrecht nos ha dado una muestra de narrativa histórica no lineal en su libro *In 1926. Living at the Edge of Time* (1997)<sup>4</sup>. En este texto, Gumbrecht parte de la pregunta de cómo representar el pasado en un momento en que la historia como disciplina ha cuestionado las nociones de unidireccionalidad, homogeneidad y desarrollo que fueran la base de toda narrativa histórica hasta finales del siglo veinte. Su respuesta es un brillante ejercicio de multidireccionalidad que pretende “conjurar algunos de los mundos de 1926, representarlos en el sentido de hacerlos presentes de nuevo [...] hacer presente un ambiente histórico del que sabemos (solamente) que existió en algunos lugares en el año de 1926” (1997, pp. xi-xii). El trabajo de Gumbrecht se encuentra claramente en diálogo con las ideas que informan el pensamiento de de Landa. Al representar de una manera densa una serie de eventos, formas de vida y de trabajo, avances tecnológicos, etc., Gumbrecht ofrece una posible respuesta a la pregunta de cómo realizar una narración histórica no direccional cuyo significado es armado por el lector dependiendo de su forma de lectura.

Otro aspecto central en el desarrollo de un acercamiento de la música es el cómo lidiar con la cuestión de la identidad. La obsesión por la identidad que ha caracterizado a la musicología casi desde sus inicios como disciplina tendría que re-articularse en una pregunta sobre circuitos relacionales o espacios en los cuales se es. En otras palabras, el objetivo sería desarrollar una teoría sobre discursos de pertenencia que explore relaciones de membrecía en lugar de preguntas de identidad. De esta forma, el objetivo sería abordar la forma en que compositores, músicos, ejecutantes, promotores culturales, público y crítica entre muchos otros actores construyen redes de lealtad que les permiten desarrollar espacios de membrecía y trascender los restringidos discursos de pertenencia identitaria. Las ideas de Bruno Latour sobre circuitos y su papel en la construcción de lo social son fundamentales para esta rearticulación posnacional de la identidad desde la performatividad. Latour rechaza la idea tradicional que entiende lo social como

4. Agradezco a Juan José Carreras hacerme notar la existencia de este libro.

---

una especie de éter omnipresente que determina el movimiento de individuos y el desarrollo de relaciones. En lugar de eso, el filósofo francés propone que lo social se crea y recrea continuamente cuando diversos fragmentos y elementos culturales entran en diferentes relaciones con ellos mismos y se re-articulan en nuevos circuitos relacionales (2005, p. 5). El desarrollo de nuevos circuitos es una especie de *point de capiton* que crea un campo social al reevaluar una serie de relaciones fragmentadas mientras cambian, y de esa manera reordena estos fragmentos en nuevos campos relacionales, dándoles significado.

Este giro desde la identidad a los circuitos de membrecía puede articularse en una gran variedad de niveles. De manera general podríamos identificar tres: primero, un nivel micro de construcción de significado en el que se puede abordar el estilo u otro tipo de relaciones musicales como campos sociales que se crean a partir de relaciones sónicas. Un segundo nivel sería el de las relaciones humanas que explore cómo se desarrollan circuitos de pertenencia en el que las expresiones musicales son recibidas y adquieren significado. En este nivel se analiza la construcción de alianzas, de lealtades y las tradiciones intelectuales y artísticas también como circuitos de pertenencia. En un tercer nivel, un metanivel, se entiende el fenómeno musical como complejos de *performance* más amplios y transhistóricos que se construyen más allá del espacio y el tiempo de producción musical o su recepción inmediata. En concordancia con lo explicado anteriormente, los circuitos que se articulan en cada uno de estos niveles también tendrían que ser estudiados como sistemas no lineales.

En resumen, este tipo de narrativa histórica no lineal, performativa y enfocada en el estudio de circuitos de membrecía propone un cambio de enfoque, de lo que es el ser social a cómo y con quién se *performa* el ser en lo social. Este giro nos permitirá trascender la trampa esencialista de la que el paradigma de la identidad no nos permite salir.

## HACIA UN MÉTODO PROLÉPSICO

Como sistemas que son moldeados por diversas fuerzas de producción, consumo y distribución, los complejos de *performance* van más allá de los discursos poéticos o estéticos de los compositores o músicos que los producen, e incorporan los discursos y circuitos que se crean a lo largo de su recepción y que esa recepción ayuda a desarrollar. De esta manera, para entender la música como complejo de *performance* es necesario acercarnos a su análisis de maneras no lineales, tratando de establecer relaciones entre eventos aparentemente inconexos en el espacio y el tiempo.

De Landa afirma que el estilo de presentación de la narrativa histórica no tiene nada que ver con la concepción no lineal de esa historia (2000, p. 20); tiene razón, sin embargo yo propongo que desarrollar un estilo narrativo que

tome en cuenta la no linealidad del fenómeno que se está historiando es fundamental para iluminar el objeto de estudio y sobre todo para localizar al lector dentro del sistema estudiado para transmitirle la sensación de colapso del espacio-tiempo que la narración articula. Uno de los momentos que inspiraron la idea de lo que he llamado un método proléptico fue la audición del Concierto para flauta (2006) de Marc-André Dalbavie. En las notas a esta obra Dalbavie menciona su deseo de moverse libremente entre el pasado y el presente. Para lograrlo, el compositor toma una forma convencional y la desestabiliza en el espacio con el fin de hacer sentir al público que se encuentra dentro de la música (M. A. Dalbavie, 2010, pp. 38-38a). Este mismo es el reto del método proléptico, desarrollar una técnica narrativa que se mueva a través del presente, el pasado y el futuro de un fenómeno musical específico para reflejar como éstos informan la percepción que de ese fenómeno se crea en el presente del lector de la narrativa histórica sobre el fenómeno mismo y en el lector mismo como depositario de un bagaje cultural que informa su propia lectura. La idea es enfatizar que en la construcción de significado del complejo de *performance* que se está narrando el pasado, el presente y el futuro desaparecen y se sitúa al lector dentro de la historia. Esta es una diferencia con el proyecto de Gumbrecht en *In 1926*, puesto que para él lo importante era representar un ambiente del pasado en el presente, mientras que el método proléptico que propongo tiene como punto medular una desestabilización del espacio tiempo de la historia lineal cronológica pero no pretende representar el pasado sino que sugiere que en todo sistema dinámico transhistórico futuro, pasado y presente se informan continua y mutuamente.

El proyecto de historia no lineal de de Landa pretende alejarse de la concepción de “progreso total” en historia que plantea Benedetto Croce y de la teleología que informa el trabajo de R. G. Collingwood, un tipo de trabajo historiográfico que, como sugiere Sigfried Kracauer, “está alerta a la necesidad de justificar su énfasis en el presente [lo que] lo provee de significación metafísica” (1969, p. 63). Sin embargo, al centrarse en cómo una serie de flujos en el pasado han llevado al sistema que de Landa quiere historiar a su estado actual, continúa de cierta manera privilegiando el presente, puesto que es desde el presente y para entender el presente que de Landa se lanza en su proyecto no lineal. Lo que hace para mí interesante la propuesta de de Landa no es su direccionalidad hacia el presente sino lo que esos flujos no lineales sugieren en relación al pasado. Al lanzarse al pasado en su proyecto de historia de flujos no lineales, de Landa abre la posibilidad a una gran variedad de futuros que no son necesariamente el presente desde el que surge su deseo de historiar. El método proléptico que propongo no pretende proveer al presente de significación metafísica o teleológica sino reconocer la posición del autor en el presente y tomar ventaja de ella. Sin embargo, la idea no es privilegiar el momento histórico presente del historiador sino reconocer, desde la perspectiva de *panopticon* del historiador en su pre-

sente, que existen muchos momentos presentes que le dan significado transhistórico a una serie de eventos que tradicionalmente se narrarían en forma lineal para crear la ilusión de un todo comprensible, pero que en realidad ese todo comprensible no existe. El método proléptico no pretende entender el pasado en relación a necesidades en el presente, sino ver cómo los posibles futuros del pasado pueden informar ese pasado.

Uno de los recursos narrativos de la historia lineal es el *flashback*. En este procedimiento se sitúa al lector en un momento específico de una línea narrativa y se recurre a recordar el pasado de manera que este nos ayude a entender el presente desde el que se está recordando o la forma en que los eventos que se narran han desembocado en ese presente. Puesto que futuro, pasado y presente se colapsan en un complejo de *performance* no lineal todo momento que se narra puede ser presente pasado o futuro, lo que nos permite considerar la idea de un *“flashforward”* en el que se “recuerde” el futuro desde los diversos presentes que se narran. Podríamos plantearlo también como una especie de *déjà vu* del futuro, no como algo que ya se vivió, como implica el *déjà vu* tradicional, sino como algo que se podría vivir. Esto es posible puesto que en el presente en que se escribe la narración y en el presente en que se lee esa narración los diferentes futuros y presentes de lo que se narra son ya pasados. De esta manera, el recurso del *flashforward* no es un “recuerdo” o *déjà vu* del futuro literal pero si es una forma de entender cómo dentro del sistema que se narra el futuro puede hacernos entender el pasado. A este jugueteo con la idea del futuro es a lo que hace referencia el adjetivo “proléptico”.

La prolepsis es una figura retórica en la que se anticipa un evento futuro. He preferido utilizar el adjetivo proléptico en lugar de proléptico para dejar en claro que lo que propongo no es lo mismo que la llamada “historia proléptica”, que hace referencia a una especie de visión profética en la que el futuro se anticipa en el presente<sup>5</sup>; este tipo de narraciones privilegian la direccionalidad hacia el presente, el momento histórico del autor. David Lowenthal nos advierte que este tipo de historia provoca que “conocer el futuro del pasado fuerza al historiador a moldear su recuento para terminar como las cosas [que trata de historiar] lo han hecho” (1985, p. 218). El método proléptico no plantea una historia anticipatoria que busque entender un momento histórico por medio de trazar una línea hacia su futuro sino una historia en la que el futuro y los futuros posibles -aquellos que los individuos historiadados soñaban e imaginaban desde su presente- informan los distintos presentes que el historiador puede articular en un complejo de *performance* que sólo puede entenderse en su movimiento a través del tiempo.

5. Para una explicación de lo que se entiende por historia proléptica, véase S. Fender, 1983, p. 154.

El método prolépsico trata de entender el significado de eventos en relación con otros eventos distantes en el espacio tiempo. El objetivo no es entender el pasado como se entendía en el pasado; no se trata de un ejercicio modernista de interpretación histórica sino un ejercicio de relaciones culturales, cómo estas son hechas significativas en la experiencia de la gente y también cómo estas dan significado a la experiencia de la gente. De lo que se trata en el método prolépsico es de entender cómo una serie de eventos adquieren significado en diferentes momentos del pasado y cómo lo que los actores de esos eventos se imaginaron de sí mismos y su futuro tiene un lugar fundamental en cómo esos eventos adquieren significado. De este modo, el método prolépsico es claramente relacional. Su fin es poner en evidencia las relaciones transhistóricas entre conocimientos que parecieran ser totalmente inconexos (como la posible relación entre movimientos espiritualistas neoindigenistas y el microtonalismo de Julián Carrillo). De alguna manera, el método prolépsico nos debe permitir trascender los discursos culturales que han invisibilizado las relaciones entre piezas de conocimiento que son aspectos intrínsecos de nuestra herencia cultural pero que permanecen inconexos en nuestro bagaje cultural. Desde esta perspectiva, algunos de los temas a resolver serían el reconocer por qué esas conexiones fueron invisibilizadas o el cómo esas piezas de conocimiento han sido cargadas de significado como eventos no relacionados.

El tipo de relaciones temporales de las que se ocupa el método prolépsico son aún más complejas en el caso de la música puesto que, como sugiere Dahlhaus, la música en un contexto histórico tendría que entenderse en una especie de presente continuo. El método prolépsico le permite al lector entender la resignificación de artefactos e ideas del pasado en el presente y a través del conocimiento del futuro de ese pasado y de los posibles futuros (aspiraciones y deseos) de ese pasado como parte de un complejo histórico-cultural más amplio que adquiere significado en el presente en que se narra y se lee. Siguiendo la metáfora de la música, se podría argüir que en un sistema dinámico en que pasado, presente y futuro se colapsan, cada momento que se articula en la narración puede ser presente continuo, futuro continuo o pasado continuo, dependiendo de la perspectiva desde la que se articule.

La búsqueda del significado de estos complejos y de estos sistemas históricos se da siempre en diálogo con sus representaciones en el presente aprovechando la posición ventajosa del lector y el narrador en el presente. Es por esto que estos complejos son transhistóricos, trascienden el momento en el que fueron presente y se rearticulan a partir de una infinidad de presentes, pasados y futuros vistos desde el presente en que se escribe y lee la narración. Dada la influencia de los estudios de *performance*, no es de extrañar que este tipo de método prolépsico se interese por los “procesos” en lugar de por los “hechos”; aquí, el “evento histórico” en sí es parte del proceso histórico por medio del cual

adquiere significado. El método proléptico se acerca a estos sistemas de *performance* como una especie de *panopticon* posthistórico que cuestiona la narrativa lineal al dar cuenta de las múltiples maneras en que un fenómeno musical adquiere significado en el futuro, toma en cuenta el valor de los deseos o aspiraciones de ciertos actores por futuros alternos y enfatiza el flujo de significado continuo en lugar de obsesionarse por significados históricos fijos. De esta manera el método proléptico, como en un *flashforward* o un *déjà vu* del futuro, puede dar cuenta de la manera en que estos futuros son determinantes para dar significado al pasado y al mismo tiempo evitar leerlos como una consecuencia natural de ese pasado. Sin embargo este método también reconoce que la mirada panóptica determina el significado de lo que se narra o lee. Es por esa razón que al desestabilizar la estructura narrativa se busca colocar al lector en medio de los eventos y prácticas que son narrados; de esta manera la multiplicidad y fluidez con que sitios, momentos, prácticas y eventos adquieren significados que son evidenciados en los momentos en que el lector les da significado al saltar entre futuro, pasado y presente.

En cuanto cuestiona y rompe el espacio tiempo lineal y por ende su implícita teleología, el método proléptico será siempre un método posnacional. Este tipo de narrativa aplicada a fenómenos de nacionalismo musical vistos como complejos de *performance* puede darnos no sólo las herramientas para hacer una revisión posnacional del nacionalismo que deje de lado esencialismos y cánones. Más aún, debido a la ya multi-mencionada particularidad del fenómeno musical como algo que vive y adquiere significado en presentes continuos a lo largo de la historia, una historia basada en el método proléptico parecería el acercamiento ideal para dilucidar cómo la música adquiere significado transhistóricamente como parte de un complejo de *performance* más complejo que la simple narrativa lineal de la musicología tradicional o el acercamiento sincrónico de la teoría musical tradicional.

### JULIÁN CARRILLO Y SONIDO 13 COMO COMPLEJOS DE *PERFORMANCE*

Para anclar un poco el aspecto teórico del método proléptico en un caso de estudio específico, regreso ahora al caso de estudio con el que abrí este artículo. Los cuatro eventos relacionados con Julián Carrillo y el Sonido 13 que he mencionado al principio podrían entenderse al menos de tres maneras posibles. De forma lineal, como eventos en una línea que se encuentran separados por varias décadas se entenderían como momentos en una sucesión de momentos que adquieren significados en su relación a los momentos con los que se conectan cronológicamente. De esta manera la recepción del estreno de la Sinfonía No. 1 de Carrillo tendría que entenderse en el contexto del reciente regreso del compositor a México después de sus estudios en Alemania; la cruzada para renombrar el continente tendría que leerse en relación a su cruzada microtonal y a su

reinención como compositor después de la revolución mexicana; la reacción al concierto de música microtonal por televisión tendría que entenderse en relación a las luchas de poder que los alumnos de Carrillo articularon en su deseo por posicionarse como verdaderos revolucionarios musicales; y la grabación de *Música infinita* de Tino Contreras como parte del movimiento de renovación espiritual basado en la cultura indígena promovida por artistas como Estrella Newman. Algunos de estos eventos tal vez no entrarían dentro de una misma historia lineal y podrían incluso interpretarse de manera coherente como momentos en historias independientes, sin relación alguna entre algunos de ellos. Sin duda este tipo de lecturas, enfocadas al entendimiento histórico de esos eventos es importante; sin duda, demarcar históricamente estos eventos nos puede ayudar a entenderlos incluso como elementos que validan narrativas como el nacionalismo musical mexicano, en la que la figura de Carrillo y sus experimentos musicales se significan como ese Otro discursivo, el sujeto que no pertenece, y a partir del cual es posible desarrollar un discurso de pertenencia. Sin embargo, esa no es la única perspectiva interpretativa posible. Existen una serie de narrativas culturales que dan forma al cómo los sujetos entienden el mundo en el que viven así como su pasado. Las narrativas vigentes sobre Julián Carrillo y el Sonido 13, esas que los mexicanos han heredado por medio de la cultura popular, condicionan la forma en que se pueden entender los eventos históricos de los que Julián Carrillo fue protagonista en el pasado. Sugiero que, en lugar de tratar de erradicar esas narrativas con el fin de entender verdaderamente eventos del pasado, en vez de intentar recrear el pasado o colocar al lector en ese pasado, tomemos esas narrativas y las relacionemos de distintas maneras con eventos en el pasado; de esta forma podremos entender a Julián Carrillo y el Sonido 13 como complejos de *performance*.

Al estudiar el lanzamiento del LP de Tino Contreras en relación a la ideología que se desprende de una revista como *El Sonido 13* podemos entender las rupturas y continuidades que se dan en la intersección entre espiritualidad y modernidad y que informan de distintas maneras tanto las cruzadas culturales que Carrillo impulsó por medio de su revistas como los proyectos indigenistas de Estrella Newman. Analizar la crítica anti-germana que Melesio Morales hizo de la Sinfonía No. 1 de Carrillo en relación con la noción de mexicanidad que el LP de Contreras promueve nos puede ayudar a entender cómo se construyen estructuras sociales como la etnicidad a partir de ciertas aspiraciones cosmopolitas. Abordar las críticas que se le hicieron al Sonido 13 después de la transmisión televisiva de los años 70 (como una especie de fuerza capaz de afectar la psicología animal) en relación con la manera en que la estética organicista de la Sinfonía No. 1 da inicio a la ideología futurista detrás de su Sonido 13 nos puede ayudar a comprender el origen de muchas supersticiones y malentendidos de la vida cotidiana actual.

El método proléptico nos ayudaría a entender otra historia, la historia del Sonido 13 y Carrillo en el imaginario cotidiano de los mexicanos, y cómo ese imaginario media y, por ende, da significado a la figura histórica de Carrillo. Una interpretación proléptica de estos eventos buscaría relacionarlos fuera de esa línea cronológica para ver cómo esos nuevos circuitos relacionales nos ayudan a entender mucho más que los eventos en su relación cronológica histórica; nos permitiría entenderlos como partes fundamentales en el complejo de *performance* que son Carrillo y el Sonido 13, un complejo en el que eventos en el futuro nos pueden ayudar a entender por qué y cómo el pasado nos es significativo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Dalbavie, M.A.: "Notes for Flute Concerto", en *Chicago Symphony Orchestra Program* (January 7-12, 2010), pp. 38-38a.
- de Landa, M.: *A Thousand Years of Non-Linear History*, Nueva York: Swerve Editions, 2000.
- Fender, S.: *American Literature in Context, 1620-1830*, Nueva York: Methuen and Co., 1983.
- Gumbrecht, H.U.: *In 1926. Living at the Edge of Time*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- Hall, S.: "Introduction: Who Needs 'Identity'?" en Hall, Stuart y Paul du Gay (eds.): *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage, 1996, pp. 1-17.
- Kracauer, S.: *History. The Last Things before the Last*, Nueva York: Oxford University Press, 1969.
- Latour, B.: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- Lowenthal, D.: *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Madrid, A.L.: "Música y nacionalismos en Latinoamérica," en Recasens A. y Ch. Spencer Espinoza (coords.): *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (s. XVI-s. XX)*, Madrid: SEACEX, 2010.
- Madrid, A.L.: *Sounds of the Modern Nation. Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*, Philadelphia: Temple University Press, 2009.
- Maya, A. (comp.): *Melesio Morales (1838-1908): labor periodística*, México: CENIDIM, 1994.