

En el texto:

### Visiones del oficio

los problemas teóricos, epistemológicos, de método y fuentes de la historia son analizados por destacados estudiosos de la historia venezolana. José Ángel Rodríguez ha reunido a 40 autores cuyo oficio es la historia y quienes con su aporte y experiencia logran una mejor comprensión tanto de las diversas opciones temáticas de la disciplina como de la propia historia e historiografía en el país. Por la variedad, calidad y riqueza de su contenido, esta obra está llamada a convertirse en un clásico de la historiografía venezolana, en un texto de consulta obligada.

Colaboradores:

- José Miguel Acosta
- Arturo Almandoz
- Rogelio Altez
- Cordelia Arias T.
- Michaelle Ascencio
- Catalina Banko
- Morella Barreto
- Pedro Enrique Calzadilla
- Dora Dávila
- Blanca De Lima
- Josune Dorronsorot
- Carlos Duarte
- Carmen Gómez R.
- María Elena González Deluca
- Marisol de Gonzalo
- Mariana Iribarren
- Margarita López Maya
- José Rafael Lovera
- María Fernanda Madriz
- Aristides Medina Rubio

- Melanie Monteverde Penso
- Juan Carlos Palenzuela
- Luis Felipe Pellicer
- Francisco Javier Pérez
- Melania Pérez
- Elena Plaza
- Luis Alberto Ramírez Méndez
- José Ángel Rodríguez
- Fidel Rodríguez Legendre
- Emilio Rojas
- Edda O. Samudio A.
- Yolanda Segnini
- Katty Solórzano
- Graciela Soriano de García-Pelayo
- Mireya Sosa de León
- Tomás Straka
- Henry Suárez
- Yolanda Sueiro
- Emilia Troconis de Veracoechea
- Gerardo Vivas Pineda

VISIONES DEL OFICIO  
José Ángel Rodríguez (compilador)

# Visiones del oficio

Historiadores venezolanos en el siglo XXI

José Ángel Rodríguez (compilador)



1ª edición: noviembre 2000

© Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación,  
Universidad Central de Venezuela.

Centro Comercial Los Chaguaramos, piso 5, Caracas, Distrito Federal;

*apartado postal: 47972, Los Chaguaramos, Caracas 1041-A, Venezuela;*

*teléfonos: 662 5398, 662 4768, fax: 662 4751.*

*email: humanidades@postgrado.ucv.ve; info@postgrado.ucv.ve*

*web: www.postgrado.ucv.ve*

© Academia Nacional de la Historia

Coordinación de Publicaciones, Palacio de las Academias, Bolsa a San Francisco, Caracas,  
Venezuela; *teléfonos: 483 5902, 482 2706, 482 7322.*

ISBN: 980-00-1679-1

Depósito legal: If-1752000800990

Diseño de colección y portada: *bid & Co.*

Preimpresión de portada: Desarrollos Compumedia

Ilustración de portada: *Mi primer pasaporte entre libros*  
(1997-1998) de ALBERTO ASPRINO.

Ensamblaje en madera, 20x60x15cm. Reproducción: Pedro Bethermyt

Selección y textos de las fotografías 1,2, 3a, 3b, 4a, 4b, 8, 10, 11, 12, 13 y 14: Juan Carlos  
Palenzuela

Selección y textos de las fotografías 5, 6 y 7: Tomás Rodríguez Soto y José Ángel Rodríguez

Selección y texto de la fotografía 9: José Ángel Rodríguez

Selección y textos de las fotografías 15a, 15b y 16: José Miguel Acosta y Yolanda Sueiro.

Selección de las ilustraciones 17 a la 32: José Ángel Rodríguez. Reproducción: Vladimir Sersa.

Edición al cuidado de Bernardo Infante Daboín

Coordinadora editorial: Gaudy Contreras

Autoedición electrónica: IMPRIMATUR, artes gráficas

Impreso en Venezuela  
*Printed in Venezuela*

Esta publicación es arbitrada

# Visiones del oficio

## Historiadores venezolanos en el siglo XXI

José Ángel Rodríguez

(compilador)



*Academia Nacional de la Historia*

*Comisión de Estudios de Postgrado-FHE*

*Fondo Editorial de Humanidades y Educación*

*Facultad de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela*

<b>H</b> istorias en cuarenta voces. <i>José Ángel Rodríguez</i> .....	11
<b>I. DE LA HISTORIA Y SUS BASES</b>	
Tiempo social: su aplicación al estudio histórico. <i>Katty Solórzano</i>	23
El hombre en el espacio. <i>José Ángel Rodríguez</i> .....	35
<b>II. LA HISTORIA UNA Y PLURAL</b>	
Historia política hoy: método, teoría y fuentes. <i>Graciela Soriano de García-Pelayo</i> .....	59
Teoría, método y fuentes en la historia de las ideas políticas venezolanas. <i>Elena Plaza</i> .....	69
Historia diplomática. <i>Marisol de Gonzalo</i> .....	79
Saber contar y saber contar. <i>María Elena González Deluca</i> .....	99
Teoría, fuentes y método en historia regional. <i>Aristides Medina Rubio</i> .....	111
Notas histórico historiográficas sobre historia regional. <i>Carmen Gómez R.</i> .....	133
Apuntes sobre la microhistoria. <i>Ermila Troconis de Veracochea</i> ..	145
Una pregunta sencilla. <i>Michaelle Ascencio</i> .....	153
Vernos desde el pasado: la historia de las mentalidades en Venezuela. <i>Luis Felipe Pellicer</i> .....	161
Confidencias necesarias. <i>Dora Dávila</i> .....	171
Sobre historia de la alimentación. <i>José Rafael Lovera</i> .....	183

Historiar oficios. El oficio de alarife en la provincia de Caracas. <i>Mariana Iribarren</i> .....	195
Aproximación historiográfica al urbanismo moderno en Venezuela. El tema de las ciudades en el pensamiento. <i>Arturo Almandoz</i> .....	211
Patrimonio cultural y memoria. <i>Morella Barreto</i> .....	233
Hacer memoria. <i>Juan Carlos Palenzuela</i> .....	245
Historia capitulada de la fotografía en Venezuela. <i>Josune Dorronsoro</i> .....	255
Una historia de película: (des)encuentros entre el cine y la historia vistos desde Venezuela. <i>José Miguel Acosta y</i> <i>Yolanda Sueiro</i> .....	289
De la historia de la música a la historia cultural de la música. <i>Fidel Rodríguez Legendre</i> .....	317
El estudio de los monasterios en Venezuela. Fuentes y perspectivas para su análisis. <i>Luis Alberto Ramírez Méndez</i> .....	339
Historia y lingüística en Venezuela. <i>Francisco Javier Pérez</i> .....	353
El decurso del discurso. <i>María Fernanda Madriz</i> .....	377
La protesta popular en la Venezuela contemporánea: enfoque conceptual-metodológico y fuentes. <i>Margarita López Maya</i> .....	399
Sobre la violencia desde la geografía histórica. <i>Henry Suárez</i> .....	413
En busca de la sociedad encapsulada. <i>Gerardo Vivas Pineda</i> .....	435
Desastres y conocimiento. <i>Rogelio Altez</i> .....	453
Los olvidos de la historia: el caso de los realistas venezolanos. <i>Tomás Straka</i> .....	475

### III. DE ALGUNAS FUENTES OLVIDADAS

Las fuentes orales y el relato histórico. <i>Blanca De Lima</i> .....	501
Patentes de invención: fuentes para el estudio de la modernidad venezolana (1870-1888). <i>Emilio Rojas</i> .....	521
Propaganda y caricaturas étlicas. <i>José Ángel Rodríguez</i> .....	537
De cómo pueden ser criollos los discursos de los viajeros extranjeros del siglo XIX. <i>Pedro Enrique Calzadilla</i> .....	565

### IV. LA ODISEA EN ARCHIVOS

Archivos venezolanos. <i>Ermila Troconis de Veracochea</i> .....	577
Archivos venezolanos e historia del arte. <i>Carlos Duarte</i> .....	583
Los papeles amarillos. <i>José Ángel Rodríguez-Melanie Monteverde</i> <i>Penso- Cordelia Arias T. -Melania Pérez</i> .....	589
<i>Made in USA: Venezuela en el National Archives de</i> <i>Washington. Yolanda Segnini</i> .....	605
Nueva York no es el <i>Rockefeller Center. Dora Dávila</i> .....	619
Teatrerros aztecas: rastros de una ruptura. <i>Mireya Sosa de León</i> ....	631
El presente del pasado en el Archivo General de la Nación de Colombia. <i>Edda O. Samudio A.</i> .....	637
Las entrañas amarillas. <i>Gerardo Vivas Pineda y</i> <i>José Ángel Rodríguez</i> .....	661
Fuentes para la historia de Venezuela en los archivos alemanes. <i>Catalina Banko</i> .....	677
El <i>Staatsarchiv</i> de Hamburgo o la amargura <i>Sütterlin.</i> <i>José Ángel Rodríguez</i> .....	685
<i>At his Majesty's Service. Yolanda Segnini</i> .....	695
A manera de epílogo: el historiador en las redes. <i>José Ángel Rodríguez</i> .....	707
Colaboradores .....	717
Índice de ilustraciones.....	731

## De la historia de la música a la historia cultural de la música

Fidel Rodríguez Legendre

Uno de los puntos de discusión en el área de la historia de la música, en cuanto a los aspectos metodológicos, teóricos, e historiográficos, es el referente a su difícil inserción en el campo de la historia general, por no hablar de su delimitación o relación tanto con la historia cultural, como con la historia del arte. De hecho, hoy día siguen siendo mayores las vinculaciones de la historia de la música con la musicología que con la ciencia de la historia propiamente dicha, o con algunas de las especialidades antes mencionadas. Para constatar esta idea, basta con observar el espacio de reflexión musicológico en la propuesta de estructuración epistemológica diseñada por Ulrich Michels a finales de la década de los ochenta. En dicha propuesta se contemplan tres grandes áreas de investigación: la musicología sistemática, la musicología aplicada, y la musicología histórica. Esta última, entendida como historia de la música, es dividida a su vez en una serie de campos parciales de estudio como son la organología, la ciencia de la notación, ciencia de la composición, iconografía, ciencia de las fuentes, terminología, praxis interpretativa, biografía y estilística<sup>1</sup>.

Ahora, en el campo de la historia como ciencia general, desconocemos un equivalente epistemológico como el señalado en el cual se tome en cuenta la historia de la música como especialidad, así como la necesaria reflexión teórica y metodológica, especificaciones sobre áreas de trabajo, disciplinas auxiliares, y posibles objetos de estudio.

No obstante, retomando el área musicológica, es importante aclarar que la propuesta de la musicología como disciplina científica, en cuanto a su diseño epistémico general, es relativamente reciente si se compara con

<sup>1</sup> Ulrich Michels, *Atlas de música*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, t. I, p. 13.

otras áreas del conocimiento. Así mismo, el surgimiento de una musicología histórica –desde su formulación inicial– apenas sobrepasa un siglo. Sin embargo, debemos acotar que existe una larga tradición asociada a la historiografía musical, cuyos antecedentes pueden ser ubicados en la antigüedad griega. Por otra parte, muchos siglos después, la división de la ciencia musical en histórica y sistemática fue propuesta inicialmente por Guido Adler hacia el año 1885 y, posteriormente, han sido agregadas otras estructuraciones, pero en definitiva, la sugerida por Adler ha sido la más permanente.

#### INSERCIÓN Y EVOLUCIÓN DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA EN EL CAMPO MUSICOLÓGICO

Con el objeto de encuadrar la discusión sobre la historia de la música, su historiografía, y sus relaciones con la historia en general y la historia cultural, tomaremos en cuenta algunos antecedentes en los cuales se puede ubicar el inicio de su sistematización epistemológica. En tal sentido, si bien es cierto que Johann N. Forkel (1749-1818) al publicar en 1777 su trabajo *Über die Theorie der Musik*, inicia una reflexión sobre la investigación musical desde una perspectiva científica, a lo cual debemos sumar las consideraciones de Karl Friedrich Chrysander (1826-1901) –cuyo objetivo estaba dirigido a otorgar al estudio de la música el modelo de las ciencias exactas–, será el austríaco Guido Adler (1855-1941) quien presente una delimitación del objeto de estudio, así como la clásica división en las dos grandes secciones conocidas como sistemática e histórica, la cual fue producto de haberse adoptado en la naciente ciencia musical o *Musikwissenschaft* los ejes de espacio y tiempo. Hacer énfasis en esta circunstancia es fundamental, ya que la propuesta de Adler, contenida en su obra *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* [propósitos, método y objetivos de la musicología] publicada en el año 1885, y de la cual deriva la clásica división antes mencionada, responde a unas coordenadas epistémicas históricamente determinadas que correspondían a los problemas y circunstancias de finales del siglo XIX. En este orden de ideas, son esclarecedoras las apreciaciones del musicólogo chileno Samuel Claro Valdés quien señala lo siguiente: «Adler incorpora la visión sistemática e histórica de la ciencia de la música o musicología [*Musikwissenschaft*] al establecer que la historia de la ciencia y de la filosofía presenta una constante tendencia a organizar el conocimiento, por lo que siguiendo este ejemplo, la musicología adopta el

concepto epistemológico de espacio y tiempo y divide sus materias en dos grandes secciones: sistemática e histórica»<sup>2</sup>.

Esta división era complementada por una delimitación del objeto de estudio de la investigación, referido a la composición, por lo cual se llegó «a la prioridad de la historia de la música sobre otras ramas del estudio, que juegan papeles secundarios en la investigación del origen y desarrollo de la composición musical»<sup>3</sup>.

De acuerdo con la propuesta original de Adler, la musicología sistemática contemplaba las siguientes ramas de la música: teoría especulativa, estética y psicología de la música, pedagogía musical, y etnomusicología. Por otra parte, la musicología histórica estaba concebida como «Historia de la música organizada por épocas, pueblos, gobiernos, distritos, ciudades, escuelas, artistas individuales»<sup>4</sup>, siendo subdividida en las siguientes ramas: *a)* paleografía musical (sistemas de notación, semiología); *b)* divisiones históricas básicas (agrupamiento de formas musicales); *c)* leyes (las que están siempre presentes en obras de arte de una época, las formuladas por los teóricos de un período específico, y las que aparecen en la práctica artística); *d)* instrumentos musicales<sup>5</sup>.

Retomando la función y tareas asignadas por Adler a la historia de la música –de acuerdo con la versión de Claro Valdés– se apunta lo siguiente:

la historia de la música consiste en la investigación de las relaciones entre las diferentes artes. Debe compenetrarse del pensamiento del compositor, antes de tratar de hacer interpretaciones ajenas a los hechos históricos. La investigación debe limitarse a la obra de arte misma y a todo aquello que arroja luz sobre ella<sup>6</sup>.

A estos señalamientos deben agregarse los siguientes requerimientos exigidos al musicólogo como sujeto cognoscente: *a)* La actitud del investigador musicológico debe ser absolutamente objetiva; *b)* No se permite la aplicación de juicios de valor; *c)* Debe situarse a distancia del presente con el objeto de no tomar posición; *d)* No debe establecer comparaciones entre las músicas de distintos períodos, reconociendo más bien, la individualidad de cada obra y de cada fase del arte para su comprensión en el marco histórico correspondiente<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Samuel Claro-Valdés, «Musicología y sus términos correlativos» en *Revista Musical de Venezuela*, Caracas, n° 36, enero-abril, 1998, pp. 1-17.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>7</sup> *Idem*.

Estos son los planteamientos iniciales desarrollados por Adler, cuya elaboración epistemológica pareciera ser un intento retardado de «cientificación» del conocimiento asociado a la música, si tomamos en cuenta —como ya lo hemos señalado— la tradición y evolución gnoseológica de otras áreas del quehacer humano a la luz del paradigma de las ciencias que se venía conformando desde el siglo XVIII. Sin embargo, habíamos apuntado que la referida elaboración teórica «adleriana» presenta la curiosa circunstancia de haber sido utilizada, en diferentes momentos del proceso evolutivo registrado en esta área del conocimiento, desde el punto de vista epistemológico.

Haciendo un breve balance, la división de la musicología en sistemática e histórica ha mantenido una relativa vigencia. Por ejemplo Demar Irvine en 1945 preserva —cincuenta años después— dicha propuesta, al separar la musicología en dos áreas de acuerdo con el procedimiento científico (método sistemático) y la erudición crítica (método histórico), dando lugar a la rama sistemática de la musicología (con la inclusión de las siguientes áreas: teoría de la música, estética musical, etnografía musical, acústica, fisiología, y psicología musical) y la rama histórica (la cual contemplaba los siguientes puntos: biografía, musicografía, historiografía, organografía, historia de la teoría y la notación, e historia de la filosofía y la estética)<sup>8</sup>.

Pero fue quizás Glen Haydon quien, en su trabajo *Introduction to Musicology*, publicado en los años cuarenta, no sólo mantiene la división entre musicología sistemática y musicología histórica, sino que profundiza los aspectos teóricos de esta última, contemplando los siguientes puntos: filosofía de la historia de la música, fuentes de la historia de la música y problemas y métodos de investigación histórica<sup>9</sup>.

A esta división tradicional habría que agregar las reflexiones sobre la etnomusicología, la cual fue precisada como musicología comparada por Erich Hornbostel, y objeto de discusión en los casos de Lang, Haydon y Apel.

También se debe mencionar a aquellos investigadores que esbozaron planteamientos relativamente disidentes con la clásica división de la musicología en histórica y sistemática. Fueron éstos los casos de Suzanne Clerx-Lejeune, Lloyd Hibberd, J. Handschin y Jacques Chailley entre otros<sup>10</sup>. En este orden de ideas, debemos apuntar la propuesta de Hugo Riemann (1849-1919) en la cual se concebía la musicología dividida en los siguientes campos: a) acústica; b) fisiología del sonido y psicología; c) estética de la

música, incluyendo una teoría especulativa de la música; d) teoría de la composición; e) historia de la música<sup>11</sup>. Finalmente, cabe apuntar que el planteamiento de Riemann, aunque fue una elaboración paralela a la propuesta de Adler, no tuvo la trascendencia suficiente como para haber marcado alguna pauta significativa.

En todo caso, haciendo un alto en el punto referido a la musicología, lo que sí queda en evidencia es que las consideraciones sobre la historia de la música han tenido mayor soporte en cuanto a reflexión teórica, realización práctica, y actividad investigativa en el área de la musicología histórica que en el campo de la historia general. No obstante, quizás uno de los puntos críticos sea el referido precisamente a la reflexión teórica relacionada con la historia de la música. De hecho, si la musicología histórica ha propiciado una expansión cuantitativa de la historia de la música desde el punto de vista investigativo, es dado reconocer que desde el punto de vista cualitativo, en lo referente a las consideraciones epistemológicas (confrontación con los nuevos aparatos cognoscitivos, ruptura de viejos paradigmas y surgimiento de nuevas propuestas, reconsideración sobre el método científico, replanteamiento de la relación sujeto-objeto) se observa un menor trabajo intelectual, lo cual se evidencia en el momento de revisar los problemas de corte historiográfico referidos a la historia de la música.

En este punto, quizás puedan ser interesantes las observaciones realizadas por el musicólogo chileno Leopoldo Hurtado quien, a comienzos de la década de los años setenta del siglo XX en su texto titulado *Introducción a la estética de la música*, dedica un apéndice a la historiografía de la música, en el cual realiza toda una serie de planteamientos críticos y destaca el poco desarrollo que existe en cuanto a los enfoques, corrientes historiográficas y teorías históricas aplicables al estudio de la música. Estas deficiencias eran señaladas en los términos siguientes:

Si la indagación estética está, como hemos visto, en retraso con respecto a las disciplinas similares que se refieren a las artes plásticas, lo mismo cabe decir, y aun más, con respecto a la historiografía musical. Cuando se compara lo que ya se ha logrado en el terreno de la historia de las artes visuales con lo poco que recién ahora se empieza a hacer en el arte de los sonidos, se advierte cuán descuidada ha estado la teoría y la práctica de la historia de la música<sup>12</sup>.

Luego de este breve balance, Hurtado delimita el espacio a partir del cual se podría redefinir y actualizar de manera crítica el área de la historia

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 7-8.

<sup>9</sup> Glen Haydon, *Introduction to Musicology*. New York, Printice-Hall Music Series Douglas Moore editor, 1947, pp. 247-298.

<sup>10</sup> Samuel Claro, *op. cit.*, pp. 8-11.

<sup>11</sup> D. Kern Holoman and Claude V. Palisca, *Musicology in the 1980s: Methods, Goals, Opportunities*. New York, Da Capo Press, 1982, p. 16.

<sup>12</sup> Leopoldo Hurtado, *Introducción a la estética de la música*. Buenos Aires, Paidós, 1971, p. 173.

de la música. Este espacio no podría ser otro que la misma historiografía musical. En tal sentido, señala que su objetivo debía enmarcarse en la

revisión de las corrientes que ha seguido la historia de la música hasta nuestros días, de las nuevas tendencias historiográficas que se perfilan, así como de los trabajos más importantes aparecidos hasta la fecha en los que dichas tendencias se concretan<sup>13</sup>.

Esta referencia al término «historiografía», con las acepciones antes señaladas, debe ser objeto de atención, ya que nos permite detectar cierta especificidad con respecto a su utilización en el campo musicológico. No obstante, Hurtado restringe la revisión de «las nuevas tendencias historiográficas que se perfilan» en el área de la historia de la música, sin tomar en cuenta los posibles aportes provenientes de la historia general, ni los cambios experimentados en el campo del conocimiento. Quizás sea éste, uno de los puntos débiles en su planteamiento sobre la historiografía de la música.

En todo caso, debemos reconocer que Hurtado es uno de los pocos musicólogos que desde Hispanoamérica lleva a cabo una serie de consideraciones y críticas sobre la historiografía tradicional de la música —con vistas a su actualización en aquel momento—, teniendo particular importancia la reflexión asociada a los falsos conceptos históricos, entendidos como una serie de presupuestos que han producido una orientación específica, muchas veces poco afortunada, en el tratamiento de las referencias documentales. Estos presupuestos pueden ser resumidos de la siguiente manera:

- 1) Entender la música como un arte donde el *concepto de progreso* se realiza como un movimiento ininterrumpido hacia formas superiores de expresión musical percibiendo «en la música una superación constante, desde las torpes e incipientes expresiones musicales del salvaje, hasta la música altamente civilizada de la época»<sup>14</sup>.
- 2) Aplicar la idea de *evolución*, por lo cual la música debía ser sometida a un planteo biologicista como fenómeno cultural, pasando por las etapas propias de todo organismo (nacimiento, desarrollo, evolución y muerte)<sup>15</sup>.
- 3) Concebir *la historia de la música como creación genial*, lo cual implica explicar el desarrollo de la música en el tiempo, por el surgimiento de un genio<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 184.

- 4) Finalmente, puede mencionarse como uno de los puntos teóricos de cuestionamiento, aquel tipo de interpretación en el cual la *historia es abordada como sucesión cronológica de hechos*<sup>17</sup>.

Hemos descrito brevemente las observaciones críticas de este autor con respecto a los criterios tradicionales —utilizados por algunos investigadores y musicólogos adscritos a la historia de la música—, ya que algunos de estos «falsos conceptos» subyacen en trabajos de investigación realizados actualmente.

En todo caso, con vistas a superar estos «falsos conceptos históricos», Hurtado presenta una serie de corrientes historiográficas, métodos y procedimientos, cuyos aportes pudieron ser importantes en el momento en el cual fueron sugeridos y con los cuales él pretendía dar salida a los problemas historiográficos musicales que había planteado.

En cuanto a lo metodológico establece la siguiente división:

a) El método inductivo cuyo punto de partida se ubica en el estudio del material musical, así como en los hechos histórico-musicales y, a partir de éstos, inducir las líneas generales del proceso histórico; b) El método apriorístico, cuya base metodológica parte del principio en el cual se postula que «la esencia del lenguaje musical reside en su existencia independiente de toda contingencia»<sup>18</sup>, lo cual le da al hecho musical autonomía ontológica desde el punto de vista histórico<sup>19</sup>; y c) El método formalista desarrollado por Guido Adler, que establece como criterio fundamental para efectuar toda investigación histórico-musical, «el análisis técnico de la música, de su forma, juntamente con su sentido espiritual o psicológico»<sup>20</sup>.

Hemos expuesto las corrientes sugeridas por Hurtado, a fin de examinar la postura contradictoria que existe en su reflexión historiográfico-musical, ya que si bien logra una posición crítica de interés en el punto relacionado con los «falsos conceptos» —lo cual equivale a establecer un balance respecto de la historia de la música tradicional decimonónica—, sin embargo —con el fin de ofrecer nuevas propuestas— en vez de ubicar autores más actualizados para ese momento, acude, a comienzos de los años setenta, a la revisión de trabajos realizados por musicólogos y a la elaboración teórica de historiadores de la música cuyo desempeño lo registramos entre la década de los años veinte al cincuenta; son los casos de Adolfo Salazar, René Leibowitz, Maurice Emmanuel, Alfredo Casella, Guido Paunain, Paul

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 192.



Becker y el propio Guido Adler<sup>21</sup>, fundador de la musicología histórica.

Quizás en su intento se resume una de las fallas de la historia de la música, en cuanto a consideraciones teóricas a la luz de la musicología, y es la de realizar diagnósticos críticos sobre la situación de las investigaciones musicológicas, para luego reincidir en los planteamientos tradicionales. Lo curioso es que esta actitud, sin entrar en generalizaciones, todavía se reproduce en la década de los noventa del siglo XX. Interesa, en última instancia, la revisión de alguna de las propuestas realizadas durante la presente década, para luego esbozar nuestro planteamiento asociado a una historia cultural de la música; pero antes presentaremos un breve balance sobre los cambios ocurridos en el campo del conocimiento y la aparición de nuevos paradigmas en el ámbito de las ciencias en general, con el fin de ofrecer un encuadre epistemológico más adecuado a nuestra propuesta.

### SOBRE LA SITUACIÓN DEL CONOCIMIENTO

La actual coyuntura en el campo de las ciencias, plantea problemas en cuanto al estatuto de verdad del conocimiento, sus formas de concreción y el proceso teórico-metodológico para su logro. El cuestionamiento a los paradigmas tradicionales, a lo cual se suman los avances tecnológicos en el área de las ciencias naturales —ocurridos en las últimas décadas—, han generado cambios en la condición del saber y del conocimiento.

Estas afirmaciones pueden ser sustentadas a partir de las apreciaciones que al respecto ofrecen distintos teóricos e intelectuales. En tal sentido, el filósofo e investigador francés Jean-Francois Lyotard en su libro *La condición posmoderna* —cuya versión en castellano circula a partir de los ochenta del siglo XX, pero sin mayor debate en el mundo de la musicología venezolana—, aporta información sobre los cambios suscitados en las formas de configuración del saber bajo el nuevo régimen de funcionamiento de la cultura. Esta metamorfosis tiene su correlato contextual en los procesos de desarrollo registrados en los países capitalistas; en otras palabras «el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada posmoderna»<sup>22</sup>.

Esto trae como consecuencia el deterioro del dispositivo metanarrativo como operatoria de legitimación del saber, mecanismo implantado en la modernidad, y del cual se habría servido el conocimiento científico para su validación. Para ser más explícitos, la legitimación parte de entender el

conocimiento científico como una ordenación de enunciados denotativos acerca de los fenómenos de la realidad, donde el juicio sobre la veracidad o falsedad de los mismos dependerá de la sujeción a las «series de reglas» que permitan dictaminar si un enunciado se atiene o no a una fórmula bien estructurada y que a su vez se inserte en un lenguaje científico. Esa «serie de reglas» (discursos de legitimación de la ciencia, o sea, teorías y métodos científicos, o para decirlo en términos de Lyotard, «metarrelatos») establece la cuadrícula en cuanto a la manera de observar, recabar, ordenar e interpretar los datos «obtenidos» de la realidad empírica, en tanto que los resultados traducibles en enunciados denotativos, conformantes del corpus ordenado del «saber» (y que equivalen a la resultante del proceso de «producción» de conocimiento estrictamente científico), serían los relatos validados por los metarrelatos.

En el marco de esta exposición, la crítica «lyotardiana» se centra en un cuestionamiento a los mecanismos que a su vez legitiman los recursos de validación de la ciencia: en otras palabras qué o quién legitima el metarrelato. Miguel Cereceda interpreta este problema en los términos siguientes:

Por desgracia estas reglas [entendiendo por tales, el corpus de metarrelatos o los discursos de legitimación de la ciencia] tampoco se legitiman a sí mismas (no es posible una axiomática completa y consistente a la vez —como demostró Gödel), sino que requieren de criterios en los que la comunidad científica pertinente haya encontrado un cierto acuerdo. Estos criterios no sólo son las prácticas de observación y contrastación de enunciados vigentes en un determinado ambiente científico, sino que constituyen, por así decirlo, modos de ver el mundo, lo que Thomas S. Kuhn ha denominado paradigmas<sup>23</sup>.

Gianni Vattimo, también filósofo inscrito en la territorialidad de la crítica a los paradigmas tradicionales para la producción del conocimiento, basa su discurso en los planteamientos de Nietzsche y Heidegger para fundamentar una crítica a la idea de verdad en el campo de las ciencias.

Su diagnóstico, entre otros aspectos, parte en primer lugar, de un cuestionamiento a la operatoria de la modernidad en la cual se intenta pensar al hombre y al «ser» desde un punto de vista metafísico, lo cual conlleva una necesaria formulación de «estructuras estables», y por tanto, de visiones omnicomprendivas de la totalidad. A lo anterior se añade una segunda línea de crítica dirigida abiertamente al modelo positivo del saber científico.

<sup>21</sup> *Idem*.

<sup>22</sup> Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra, 1989.

<sup>23</sup> Miguel Cereceda, «La falsa superación de la modernidad» en *La polémica de la posmodernidad*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1986, pp. 215-241; p. 215.

A las formas tradicionales para la consecución de la «verdad», Vattimo opone varias estrategias las cuales se pueden sintetizar por una parte, en una postulación de una ontología hermenéutica, y por la otra, en la formulación de un «pensamiento débil». En cuanto al diagnóstico a propósito del estatuto de «verdad» referido a las ciencias, su apreciación es categórica:

La verdad de una proposición científica no está en su verificación controlable atendiendo a reglas públicamente estipuladas y adoptadas idealmente por todos, lo cual sería un modo de reducir a una significación puramente formal el nexo de lógica y retórica, sino que en última instancia es, en cambio, la aceptación de las reglas de verificación vigentes en los ámbitos científicos particulares por parte de una esfera pública, que es el logos-lenguaje común, tejido y retejido continuamente en términos retórico-hermenéuticos, porque su sustancia es la continuidad de una tradición que se mantiene y se renueva mediante un proceso de reapropiación (del objeto tradición por parte de los sujetos y viceversa) que se desarrolla sobre la base de «evidencias» de tipo retórico<sup>24</sup>.

Por otra parte, con respecto al problema del método, Rigoberto Lanz señala «que las nuevas búsquedas en el terreno de la investigación tienen que deslastrarse de la mitificación de la metodología científica [...]»<sup>25</sup>, con el fin de «fundar epistemológicamente un método y construir respuestas operacionales [...]»<sup>26</sup>, en tanto que Miguel A. Briceño, objeta el relativo perfeccionamiento del método, sin haberse tomado posturas epistemológicas más radicales<sup>27</sup>.

También Ilya Prigogine, en una evaluación sobre las posibles incidencias de la teoría del «caos» en la forma de ordenación del paradigma tradicional de la ciencia, establece consideraciones de importancia que apuntan a una reconsideración de las leyes de la naturaleza. El autor insiste en la necesidad de su reformulación, para incluir la probabilidad y la reversibilidad; en tal sentido, se apunta que «estamos llegando al final de la ciencia convencional, pero también nos hallamos en un momento privilegiado: el momento en que surge una nueva perspectiva de la naturaleza»<sup>28</sup>.

Las afirmaciones de Prigogine son la consecuencia de la formulación del nuevo paradigma de la ciencia denominado «relativista-cuántico», el cual surge en sustitución del paradigma «mecanicista» instaurado a la luz de

la revolución científica del siglo XVII cuyas bases encontramos en la mecánica newtoniana y el sistema cosmológico copernicano. Este paradigma «mecanicista» (cuyo eje de funcionamiento parte de la relación causa-efecto) tuvo una influencia sustantiva en la concepción filosófica de la ciencia y del conocimiento científico, generando una filosofía de la ciencia mecanicista con una utilización del método científico dirigido a evaluar la validez del conocimiento.

Sin embargo, de acuerdo con los planteamientos del filósofo y matemático José Ramón Ortiz, la implementación del «programa de investigación relativista-cuántico», entre otras cosas, revela la nueva concepción de la realidad, del espacio y el tiempo, la cual es el resultado de los descubrimientos obtenidos en el campo de las ciencias naturales, y que han arrojado como resultado la existencia de discontinuidades, irregularidades e inestabilidades en el funcionamiento de los fenómenos del mundo físico, supuestamente sometido a leyes, según la superada escuela positivista<sup>29</sup>.

A propósito de las interpretaciones que sobre el punto señalado se desprenden del paradigma «relativista cuántico», Ortiz señala lo siguiente:

El espacio y el tiempo pueden cambiar su forma y extensión de manera aleatoria y no controlable e, independiente de lo que experimentamos mentalmente, el tiempo no existe, ni existe ni pasado ni presente ni futuro. Lo cual rompe la concepción evolucionista del paradigma mecanicista y el ideal de la ciencia como representación objetiva del mundo 'exterior'. La realidad parece haberse derrumbado para ser reemplazada por algo tan extraño y revolucionario que sus consecuencias aún no han sido completamente encarradas, no sólo por el público en general sino por los mismos científicos protagonistas de esta revolución<sup>30</sup>.

Evidentemente, nos hallamos en una coyuntura en que la historia (como experiencia e interpretación de procesos y cambios) y la ciencia (como teoría y praxis de investigaciones y demostraciones que generan un nuevo conocimiento), colocan hoy al intelectual ante la necesidad —y la posibilidad— de reformular un nuevo abordaje de la realidad, en función de su propia dinámica reproductiva y transformadora, bajo nuevos parámetros.

Partiendo de este marco, cabría reflexionar a propósito de los cambios del conocimiento, los nuevos paradigmas en el campo de la ciencia, y su relación o posible incidencia en el área de la musicología en general y de la musicología histórica en particular. O quizás sería más pertinente invertir el orden de la reflexión y preguntarse: ¿hasta qué punto han estado interesados

<sup>24</sup> Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*. España, Gedisa, 1990, pp. 122-123.

<sup>25</sup> Rigoberto Lanz, *Cuando todo se derrumba*. Caracas, Fondo Editorial Tropykos, 1991, p. 126.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> Miguel Ángel Briceño, «Desarrollo y utilización del conocimiento» en *Apuntes filosóficos n.º 6*, Caracas, Escuela de Filosofía-UCV, p. 213.

<sup>28</sup> Ilya Prigogine, «¿El fin de la ciencia?» en *Nuevos paradigmas, culturas y subjetividad*. Buenos Aires, Paidós, 1995, pp. 37-60; p. 40.

<sup>29</sup> José Ramón Ortiz, *La lógica del caos*. Caracas, Editorial Kapelusz, 1990, p. 14.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

los musicólogos e historiadores de la música en incorporar a su área de conocimiento, los aportes e innovaciones provenientes de otros espacios del conocimiento?

El primer planteamiento estaría vinculado a la posible vigencia y aplicabilidad de la clásica división de la musicología en histórica y sistemática, a la cual se ha sumado en los últimos tiempos una tercera rama (¿optativa?) denominada musicología aplicada. No deja de ser discutible la utilización de la ya referida propuesta de Guido Adler, la cual, diseñada en el marco del paradigma mecanicista de las ciencias, respondiendo en momentos a criterios positivistas, todavía es utilizada sin ningún tipo de enmienda.

Por otra parte, la musicología en su origen presenta un diseño complejo en el cual se combinan procedimientos pertenecientes a las llamadas ciencias «duras» (es el caso del estudio del sonido desde el punto de vista de la acústica, con las posibles consideraciones sobre la objetividad en la relación sujeto-objeto, cálculos matemáticos, etc), con concepciones y problemas vinculados al campo de las ciencias «blandas» y de la filosofía (la historia de la música, estética y crítica musical). En otras palabras, la musicología se nos presenta como una ciencia híbrida que intentó agrupar —o conciliar— paradigmas de las ciencias físico-químicas y de las ciencias sociales y humanísticas. Inclusive, en intentos de ordenación como el presentado por Ulrich Michels, en el área de la musicología sistemática son ubicadas en un mismo espacio, la acústica musical y la fisiología de la voz y del oído —teniendo como ciencias auxiliares la física y la medicina respectivamente— junto a la filosofía de la música y la estética musical, por no hablar de la psicología de la música, la pedagogía musical y la sociología de la música, las cuales también son incluidas como campos parciales en la rama sistemática<sup>31</sup>.

Por otra parte, cabría preguntarse por las reglas de legitimación (¿meta-relatos epistemológicos? ¿axiomática?) que justifiquen la posible pertinencia y/o pervivencia de la división musicológica «adleriana». Esta inquietud la planteamos a propósito de la propuesta diseñada recientemente por Gustavo Becerra-Schmidt en la cual persigue replantear los objetivos de la musicología en función de comprender el proceso de globalización cultural<sup>32</sup>. Para este fin, luego de especificar las definiciones sobre globalización cultural, globalización musical y cultura, al entrar en las consideraciones

<sup>31</sup> Ulrich Michels, *op. cit.*, p. 370.

<sup>32</sup> Gustavo Becerra-Schmidt, «Rol de la musicología en la globalización de la cultura» en *Revista Musical Chilena*. N° 190, Santiago de Chile, año LII, Facultad de Artes-Universidad de Chile, 1998, pp. 36-54; p. 36.

sobre la musicología, se acoge a la división tradicional: sistemática e histórica, a la cual se ha añadido la tercera rama ya planteada por Michels, la musicología aplicada. Cada una de estas áreas es entendida por el autor en los términos siguientes:

La primera es el conjunto de sus disciplinas especiales con su base en las ciencias naturales, la psicología de la música, la teoría de la música, la estética y sociología de la música. La segunda trata de los procesos de desarrollo de la música, de sus causas y condiciones de funcionamiento, de la vida en las distintas sociedades y de la vida de sus creadores, ejecutantes y auditores. La última trata de la aplicación de métodos y resultados de la musicología y de sus ciencias auxiliares a la resolución de problemas extramusicales como aquellos de la pedagogía, de la publicística, de la medicina, etc. Es esta forma la que está de turno en este mundo que conoce de un intercambio de informaciones sin precedente en la historia, tanto por su cantidad como por su calidad, la que es extremadamente heterogénea<sup>33</sup>.

En este orden de ideas, y sin entrar en detalles sobre la parte sistemática, con respecto a la musicología histórica plantea lo siguiente:

frente a la inminente globalización de la cultura musical, habrá que replantearla de manera que queden en evidencia los procesos de internacionalización que ha habido a lo largo de los miles de años de vida histórica de la humanidad. Es necesario cambiar los planos en la perspectiva histórica del desarrollo de la música, de manera que se vean con claridad los elementos y conjuntos de distinto origen que se han ido mezclando, uniendo o sintetizando en prácticas y luego en teorías normativas que han regulado temporalmente su desarrollo<sup>34</sup>.

Respetando la propuesta de Becerra, no deja de ser inquietante la insistencia en la división triádica de la musicología —sistemática, histórica y aplicada—, sin ubicar, como ya lo planteamos, los dispositivos teóricos de legitimación, sobre todo, si tomamos en cuenta la intencionalidad del autor, en cuanto a la necesidad de poner al día el ejercicio intelectual e investigativo de la musicología a fin de interpretar el proceso de globalización cultural y musical.

Por otra parte, la función asignada a la musicología histórica destinándola al estudio de «los procesos de internacionalización que ha habido a lo largo de los miles de años de vida histórica de la humanidad [...]»<sup>35</sup> establece una serie de limitaciones en cuanto a las posibilidades de indagación,

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>35</sup> *Idem*.

estudio, y revisión epistemológica de la historia de la música, así como al intercambio y aproximación con las propuestas de la historia general.

Para nuestro caso particular, estimamos que una posible vía de reflexión y estudio, podría estar dirigida hacia la revisión del enfoque asociado a la historia cultural, y su aplicación en el campo de la historia de la música. Con esta idea, no pretendemos dar salida efectiva a los problemas epistemológicos sugeridos en la segunda parte de este trabajo; tan sólo nos permitimos indagar esta posibilidad teórica, en función de ofrecer –tentativamente– otra vía de estudio y tratamiento del hecho histórico-musical y sus documentos.

#### DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA A LA HISTORIA CULTURAL DE LA MÚSICA

En este apartado interesa primeramente, establecer los niveles de comprensión con respecto a la historia cultural como corriente de investigación registrada en la historia general, y sus vinculaciones con el quehacer artístico. De acuerdo con esta idea, daremos cuenta de los planteamientos locales y externos sobre el punto, para luego examinar el caso de la historia de la música.

En cuanto a las propuestas teóricas locales para una historia cultural, encontramos los trabajos de Yolanda Segnini y Enrique Alf González Ordosgoitti. Para el primer caso, la profesora Segnini, en su libro *Historia de la cultura en Venezuela*, parte de la concepción planteada por Edgar Morin, en la cual la cultura es entendida como un sistema que pone en relación dialéctica la experiencia de vida cotidiana del ser humano con un «saber o *stock* cultural constituido»<sup>36</sup>. Para efectos del análisis, se debe sumar la consideración de las relaciones de poder y sus efectos en la realidad cultural, así como la vinculación con los distintos campos culturales (elitesco, popular, masivo y alternativo) y las formas de producción, circulación y consumo de bienes culturales. De acuerdo con estas puntualizaciones, una historia de la cultura «implicaría, luego de desmontar el carácter unívoco y universal del término y establecer la diferenciación pertinente, la relación de tales acciones culturales como procesos en un tiempo y espacio determinados [...]»<sup>37</sup>.

Haciendo las observaciones sobre los intentos por historiar la «cultura» en Venezuela, los cuales se resumen en «recuentos lineales de una sola de las

<sup>36</sup> Yolanda Segnini, *Historia de la cultura en Venezuela*. Caracas, Alfadil Ediciones, 1995, p. 5.

<sup>37</sup> *Idem*.

bellas artes [...]»<sup>38</sup>, la historiadora Segnini plantea «la reivindicación de la materia cultural como objeto específico de estudio y frente a la magnitud del tema, seleccionar una porción del espectro»<sup>39</sup>. Para tal fin, la autora propone –en su proyecto personal de investigación– el estudio de la *intelligentzia*, dado el «papel histórico que nuestros intelectuales desempeñan en la conformación de Venezuela como nación»<sup>40</sup>.

Por su parte, Enrique Alf González Ordosgoitti, al concebir la cultura como «las diversas maneras en que los hombres reflejan a sí mismos y a los demás las condiciones objetivas y subjetivas de una sociedad en un momento histórico determinado»<sup>41</sup>, establece toda una serie de tópicos que van a ser objeto de estudio de la historia cultural: la constitución del sentido común, del gusto, las formas religiosas no oficializadas, la dinámica de la vida cotidiana, las variedades estéticas, el pensamiento científico o las ideas-claves de la mentalidad colectiva de un pueblo, a lo cual habría que agregar los sistemas-ideologías de un pueblo, entendiendo por tales «el sistema organizado de ideas que expresa una determinada cosmovisión del mundo, obediendo o no a una perspectiva de clase [...]»<sup>42</sup>.

Aunque cercano a la propuesta de una historia del imaginario o de las mentalidades postulada por Georges Duby, González Ordosgoitti prefiere utilizar el término historia cultural con el cual se trata de abarcar todos aquellos hechos asociados a realidades difícilmente cuantificables vinculados a la mentalidad de un colectivo<sup>43</sup>.

Estos importantes aportes pueden ser complementados con los planteamientos externos para una historia cultural realizados por Carlo Ginzburg y Roger Chartier, quienes son asociados a la corriente que, de manera todavía imprecisa y generalizante, ha sido denominada como historia de las mentalidades, hoy día de las representaciones.

En el marco de estas propuestas uno de los aportes claves lo encontramos en las investigaciones y consideraciones de Chartier, cuyos esfuerzos han estado dirigidos al esbozo de una historia de las representaciones colectivas del mundo social y sus prácticas, con el fin de marcar el espacio específico de la historia cultural, y establecer distancia con la historia de las mentalidades en su «acepción clásica».

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>39</sup> *Idem*.

<sup>40</sup> *Idem*.

<sup>41</sup> Enrique Alf González Ordosgoitti, *Mosaico cultural venezolano*. Caracas, Fondo Editorial Tropykos, Asociación Ciscuve, Dirección de Desarrollo Regional del CONAC, 1998, pp. 26-27.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 28.

Según este autor, la historia cultural debe establecer consideraciones con respecto al individuo «en su inscripción en el seno de las dependencias recíprocas que constituyen las configuraciones sociales a las que él pertenece»<sup>44</sup>. Esto implica no considerar aisladamente al individuo y sus acciones como producto únicamente de su conciencia y de su ego; antes bien, se busca detectar las normas, limitantes sociales, y convenciones que propician o restringen «lo que es posible pensar y enunciar»<sup>45</sup>. A este primer aspecto, Chartier suma un segundo punto en su propuesta de la historia cultural consistente en articular «las obras, representaciones y prácticas con las divisiones del mundo social que, a la vez, son incorporadas y producidas por los pensamientos y las conductas»<sup>46</sup>. Esta posibilidad de interpretación queda expuesta claramente cuando el autor en el trabajo titulado «Espacio social e imaginario social: los intelectuales frustrados del siglo XVII» busca comprender la manera mediante la cual los sistemas de representaciones ocultan o muestran los cambios ocurridos en la sociedad a la vez que evalúan las conexiones existentes entre el imaginario social y el espacio social<sup>47</sup>.

En el caso de Carlo Ginzburg, quizás uno de los textos más importantes que podría ofrecer algunas orientaciones para el tratamiento de fenómenos y expresiones socioculturales ubicados en el campo de la estética, sea su libro *Pesquisa sobre Piero* cuyo centro de estudio está dirigido precisamente al pintor Piero della Francesca. En tal sentido, Ginzburg parte de una crítica a los enfoques simplificados que establecen la conexión entre obra de arte y contexto, tomando como base el planteamiento proveniente del materialismo histórico:

Con tales variaciones estériles en torno a la metáfora (feliz en sí misma) 'estructura/superestructura', los estudiosos menos interesados, o incluso hostiles por razones ideológicas a una historia social de la expresión artística, tienen muchas cosas resueltas, como es lógico<sup>48</sup>.

Tomando distancia de este enfoque, el historiador italiano apuesta a una investigación histórica en la cual se reconstruya analíticamente la «intrincada madeja de las relaciones microscópicas que todo producto artístico, aun el más elemental, presupone»<sup>49</sup>. Esto implica para el caso de las artes plásticas, el examen combinado de las selecciones estilísticas, módulos

<sup>44</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 1996, p. x.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> *Idem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>48</sup> Carlo Ginzburg, *Pesquisa sobre Piero*. Barcelona, Muchnik Editores, 1984. p. XX.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. XXII.

iconográficos, contacto con los comitentes, puntos estos que darían la base fundamental para la posibilidad de una historia social de la expresión artística y «no mediante paralelismos sumarios, más o menos forzados, entre series de fenómenos artísticos y series de fenómenos económico-sociales»<sup>50</sup>.

La idea de Ginzburg se ubica en un esfuerzo por establecer relaciones interdisciplinarias entre la historia general y la historia del arte a objeto de lograr «una comprensión más profunda de los testimonios figurativos»<sup>51</sup> a la vez que se busca reivindicar el planteamiento de Lucien Febvre quien sugería para el campo de la investigación histórica, además de la revisión de los testimonios escritos, ubicar e indagar otras posibles fuentes de información como las «hierbas, formas de los campos, eclipses de lunas»<sup>52</sup>, a lo cual se podría sumar la obra de arte, y en específico –para el objetivo perseguido por Ginzburg– los cuadros entendidos también como documentos de historia política y religiosa.

En cuanto a las propuestas ubicadas en el campo musicológico y sus conexiones con la historia, es ahora cuando se comienzan a esbozar algunos intentos, o por lo menos, poner en el tapete la necesidad de establecer vínculos entre estas dos áreas. Un caso que ejemplifica esta inquietud lo tenemos en la investigadora Myriam Chimenes, cuyos planteamientos van dirigidos al estudio del fenómeno histórico-musical desde una perspectiva vinculada a la historia cultural. De hecho, en un artículo publicado en la *Revue de Musicologie* bajo el título «Musicologie et histoire», la autora comienza por esbozar una crítica al tratamiento tradicional realizado a partir de la perspectiva musicológica:

El solo trabajo musicológico considerado como serio ha consistido y consiste todavía en establecer la biografía de los músicos, describir las influencias que han podido ejercer entre sí, trazar la historia de las formas, el nacimiento y la evolución del sistema tonal<sup>53</sup>.

Tratando de superar estas limitaciones, Chimenes sugiere algunas líneas de trabajo donde se contemplen problemas como el estudio del creador y las obras, a lo cual se debe sumar el estudio de los «mediadores», como son el instrumento y el intérprete, bien sea profesional o amateur, sus modos y medios de difusión y sus consumidores. Aunque debe aclararse que esta última idea sobre difusión y consumo apunta hacia el estudio del hecho

<sup>50</sup> *Idem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. XXIII.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. XXII.

<sup>53</sup> Myriam Chimenes, «Musicologie et histoire» en *Revue de Musicologie*. N° 1, Paris, Société Française de Musicologie, tome 84, 1998, pp. 67-78; p. 74. Traducción nuestra.

musical hacia el siglo XX, porque «estos aspectos constituyen una vasta cantera de investigación, necesaria para la construcción de la historia de la música del siglo XX y de su inscripción en la historia cultural»<sup>54</sup>.

En todo caso, debemos apuntar que Myriam Chimenes apenas informa sobre los intentos que se están produciendo actualmente en Francia para la conformación de una historia cultural de la música, sin profundizar en líneas de investigación, procedimientos, posturas cognoscitivas, y dispositivos técnicos.

Tomando como base las distintas ideas y propuestas provenientes de la historia cultural y de la posible relación entre musicología e historia, nos permitimos anotar algunas consideraciones en cuanto a la orientación que podría tener una historia cultural de la música, partiendo de las siguientes líneas:

### **Formas de apropiación del material musical y configuraciones mentales**

Una historia cultural de la música –de acuerdo con nuestras necesidades de interpretación del hecho histórico-musical y del documento– implicaría no sólo la descripción de las acciones de un compositor o un ejecutante en específico; se debe contemplar –para el caso del creador– las relaciones entre los procedimientos y técnicas de composición existentes (de corte académico: formas musicales, armonía, contrapunto, fuga) y las formas de apropiación y utilización llevadas a efecto por los sujetos creadores a partir de las estructuras y configuraciones socio-musicales y mentales compartidas por el colectivo al cual pertenece el compositor.

Para el caso del ejecutante, interesa revelar las relaciones entre las modalidades de apropiación de la partitura en el proceso de lectura y las formas de interpretación de la misma, o para decirlo en otras palabras, observar cómo la música, llevada a objeto impreso, puede ser receptáculo de formas de lectura, apropiación y desciframiento que generen modificaciones en la ejecución musical. Estas formas de apropiación podría darnos cuenta de algún componente mental o cultural.

Como consecuencia de esta propuesta, se requiere la evaluación de dos problemas:

- 1) La obligatoria incorporación de la partitura como documento de estudio en los trabajos de historia cultural de la música lo cual implica el análisis de la música propiamente dicha;
- 2) La reformulación del análisis musical.

Sobre el primer punto, se observa el caso de trabajos de investigación que se presentan como «historias de la música» pero que no incluyen el material musical; en otras palabras, se observan historias de la música sin música. Por tanto, se debe reivindicar el uso de la partitura entendida no sólo como la expresión codificada de la obra de arte; sino concebida como documento histórico que no solamente da cuenta de rasgos técnicos, estéticos y estilísticos, sino que también ofrece elementos de corte cultural e histórico-contextual.

Esta primera observación requiere, a su vez, de un replanteamiento del análisis musical el cual generalmente se produce de manera aislada, concentrándose únicamente en aspectos como las funciones armónicas, tipos de escalas, células rítmicas, temas, motivos, forma musical, sin establecer relaciones o posibilidades analíticas con otras características. Esto significa superar el análisis musical como práctica que se realiza en sí misma, para transformarlo en una herramienta que permita no sólo la captación de lo técnico-musical, sino de lo cultural-histórico.

### **La música y su relación con el poder**

Otro de los puntos claves en el examen asociado a una historia cultural de la música debe tomar en cuenta la relación de dependencia del músico con respecto al poder, por lo cual los hechos referidos a la historia política y de las instituciones serán objeto de consideración con el fin de detectar su incidencia en la producción musical y en las referencias estéticas que afectan, mediante el mecenazgo, el proceso de creación. A esta idea debe sumarse la exploración de los diferentes sectores sociales en el marco de una sociedad plural desde el punto de vista étnico y desde el punto de vista sociocultural, ya que esto nos podría indicar otras posibilidades de relación (¿de oposición?) al poder.

En última instancia, la música como forma organizada del sonido, puede estar sujeta a distintas modalidades de codificación; pero el punto consiste en detectar el tipo de fuerzas que subyacen en esas formas de codificación las cuales suelen ser de corte estético, ideológico, y económico. A esta asociación con las fuerzas subyacentes, se debe sumar la inscripción de las estrategias de poder, las cuales siempre sugieren procedimientos para la organización del sonido y su control. No por azar, Jacques Attali señala que una teoría del poder exige la formulación de una teoría de la localización del ruido y de su formación. La intencionalidad de este autor, en cuanto a ubicar formas de ejercicio de poder y de control del sonido, queda expresada

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 76.

al comentar las prácticas de censura expuestas por los teóricos del totalitarismo, quienes indistintamente siempre explican:

que es preciso prohibir los ruidos subversivos, porque anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias o de marginalidad: la preocupación por el mantenimiento del tonalismo, la primacía de la melodía, la desconfianza con respecto a los lenguajes, los códigos, los instrumentos nuevos [...]

son formas de control del ruido<sup>55</sup>.

### El conocimiento de la alteridad mediante la música

Se debe explorar la posibilidad de entender la música como expresión de una forma de percepción de momentos vividos y como manifestación de un discurso sobre el otro, en comparación u oposición con los códigos compartidos. Desde tal perspectiva, podría ser éste el caso de los cantos patrióticos, los cuales mediante el texto nos permiten captar la versión o la construcción mental que se hace del enemigo, del traidor, o en todo caso, detectar las formas de descripción que un grupo social tiene de sí, a través del compositor. En última instancia, los sistemas musicales en distintos momentos han sido formas de describir el mundo, o modalidades de narración, lo cual a su vez es la consecuencia de ser los sistemas musicales, el producto de un punto de vista de un sujeto social; esto significa que el sistema musical tiene un carácter histórico a la vez que es producto de una praxis.

Si tomamos como base estas ideas, es posible obtener apreciaciones más profundas sobre clases sociales –y alteridades– que presentan una visión del mundo o de un pensamiento partiendo de la interioridad de una técnica o de un sistema musical –o en todo caso, ver las relaciones y emparentamientos entre expresiones musicales y sectores sociales–, ya que por una parte existe un vínculo entre procesos sociales y procesos musicales, a lo cual se suma el fundamento socio-histórico de los códigos musicales y sus cambios. Una manera de ilustrar esta visión profunda de un sector social –objetivada en formas musicales–, nos la ofrece Françoise Escal al referirse a ciertos aspectos de la oposición existente entre la forma sonata y la fuga:

La primera está históricamente ligada a la burguesía ascendente, al movimiento del iluminismo y a la ideología revolucionaria, y esta ideología habría determinado al menos en parte, la obra de Beethoven. La mirada psicológica

<sup>55</sup> Jacques Attali, *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo XXI Editores, 1995, p. 17.

y social de la época se objetivaba en la aparición de categorías o de estructuras musicales nuevas como la sonata. En tal sentido, si la forma sonata fue elaborada sobre las bases del sistema tonal, no obstante, su estructura parte de conceptos que le son externos<sup>56</sup>.

### El intercambio entre el saber de la élite y el saber de las clases subalternas

En este punto se busca revisar cómo operan los mecanismos de intercambio de los saberes asociados a la academia o a las «clases pudientes», con los saberes provenientes de las «clases subalternas». Este intercambio puede suceder en ambos sentidos en un mismo momento histórico, o en un solo sentido y luego producirse una inversión del sentido en un segmento de tiempo posterior.

Este punto es de interés para el caso de la música, ya que generalmente se observa el proceso de interpelación de los saberes de las clases subalternas por parte del saber musical académico; es el caso del nacionalismo musical, en el cual se conservan los elementos técnicos de corte musical-académico (notación, armonía, contrapunto, formas musicales), a lo cual se suman aires folklóricos, elementos rítmicos populares, etc, los cuales son tomados por los compositores «académicos» e incorporados a sus recursos compositivos. Pero el caso inverso de adopción de técnicas y saberes de corte académico por parte de miembros provenientes de las clases subalternas generalmente no es objeto de estudio, aunque éste es un fenómeno que ocurre con frecuencia.

Esta línea de indagación también podría tener su correlato o estar vinculada con la comprensión de los cambios en los estilos musicales de las obras, su difusión, distribución y recepción como un fenómeno asociado a formas de tensión, equilibrio, y demandas ocurridas entre distintos grupos sociales. La historia como proceso ofrece campos inexplorados a la historia como ciencia, en este aspecto de la realidad artístico-musical.

<sup>56</sup> Françoise Escal, *Espaces sociaux espaces musicaux*. Paris, Payot, 1979, p. 214. Traducción nuestra.