

# La red de la cultura: un contexto para la musicología [1984]<sup>1</sup>

Por Gary Tomlinson

Yale University

Traducción: Alejandro Vera

Chartres está hecha de piedra y vidrio. Pero no es solo piedra y vidrio: es una catedral. Y no solo una catedral, sino una catedral específica, construida en un tiempo determinado y por miembros de una sociedad particular. Para entender lo que significa, para percibirla tal cual es, se necesita conocer bastante más que las propiedades genéricas de la piedra y el vidrio, o aquellas que son comunes a todas las catedrales. Se necesita entender también –y, en mi opinión, de forma más crítica– los conceptos específicos sobre las relaciones entre Dios, el hombre y la arquitectura que Chartres encarna, en la medida en que condujeron a su creación.

El autor de estas líneas no es un historiador del arte, sino el antropólogo cultural Clifford Geertz, y no las escribió para sugerir a los historiadores del arte el enfoque que debían adoptar, sino bajo el supuesto de que lo *adoptarían* con natural sensatez. Solo en virtud de este universalismo implícito podían sus palabras ejercer sobre otros antropólogos la fuerza ejemplar y perentoria que deseaba. “Lo mismo ocurre con los hombres”, añadía Geertz, por cuanto “también ellos –desde el primero hasta el último– son artefactos culturales” (1973, 50-51).

Sin embargo, su concepción de la historia del arte está lejos de ser compartida por todos aquellos que piensan y escriben sobre el mismo. Podemos aislar algunos de sus rasgos problemáticos y llevar la discusión al campo de la música si sustituimos la catedral por una sinfonía. Nadie cuestionaría la afirmación de que la Sinfonía en Sol menor de Mozart constituya algo más que los materiales musicales que la componen, o que sea una sinfonía específica, compuesta por un miembro concreto de una sociedad particular y en un tiempo determinado. Pero el consenso acabaría ahí. Algunos cuestionarían la idea de que la sinfonía “signifique”, refiera a algo o, de alguna manera, inscriba sensaciones o pensamientos externos a sí misma. Otros discutirían la idea de que, para comprenderla, debamos entender algo más que las propiedades genéricas de su lenguaje musical o el de las sinfonías en su conjunto (o las obras musicales, en un sentido más amplio). La propuesta de que encarne valores, supuestos e ideas de la cultura de Mozart –esto es, que sea un artefacto de la misma– sería ampliamente aceptada, pero muchos la considerarían una verdad puramente histórica, irrelevante para nuestra comprensión actual de la obra. Por tanto, habría un escaso consenso sobre la afirmación de Geertz (o mejor dicho la mía, puesto que he sustituido una catedral por una sinfonía) de que un conocimiento de dichos supuestos y valores culturales sea el aspecto más relevante para nuestra comprensión de la obra.

---

1. Publicado originalmente como “The Web of Culture: A Context for Musicology”, *19-Century Music* 7/3 (1984): 350-362. *Resonancias* agradece al autor y a University of California Press su autorización para publicar la presente traducción.

Aunque Geertz no lo propuso de esta forma, me gustaría aprovechar su esbozo del enfoque propio de la historia del arte para bosquejar una propuesta dirigida a la musicología actual, explorar algunas de sus implicaciones y defender ciertos corolarios que pueden resultar problemáticos. Detrás de este intento yace el principio, central para la obra de Geertz, de que para entender las acciones humanas particulares necesitamos interpretar el contexto cultural del que surgen. El hecho de aplicarlo a la musicología pone en evidencia mi propio principio básico, de que las obras de arte musical son codificaciones o reflejos inscritos de las acciones creativas humanas y, en consecuencia, deberían ser entendidas por medio de una interpretación similar de su contexto cultural. Por tanto, debemos comenzar con los conceptos de interpretación y cultura, fundamentales para la antropología geertziana.

## I

El concepto de cultura de Geertz, que deriva en parte de tendencias antropológicas que fueron originalmente impulsadas por Claude Lévi-Strauss, es semiótico y, por consiguiente, trabaja con signos. Geertz recurre al aforismo "el hombre es un animal suspendido en redes de significado que él mismo ha tejido", de Max Weber, e identifica la cultura con dichas redes, las cuales, a su vez, entiende como "sistemas entrelazados de signos interpretables" (1973, 5, 14). A través de su participación en dichos sistemas, las acciones humanas adquieren significado, esto es, se hacen inteligibles para quienes les rodean. Para ilustrar el punto, Geertz recurre a una idea de Gilbert Ryle acerca de tres niños, uno que tiene un tic en el párpado, otro que le guiña un ojo y un tercero que parodia el guiño del segundo (1973, 6-7). Sus movimientos son idénticos, por lo que una descripción *superficial* [*thin description*] de los mismos –por ejemplo, "los niños cierran rápidamente los párpados de su ojo derecho"– no sería capaz de distinguirlos. Pero los significados de estos tres gestos son muy diferentes y emergen de su interrelación con el contexto más amplio de signos en el que tienen lugar. Una descripción *densa* [*thick description*] apuntaría a comprender (en palabras de Geertz) "una jerarquía estratificada de estructuras de significado, en cuyos términos se producen, perciben e interpretan tics, guiños, falsos guiños, parodias y ensayos de parodias, sin los cuales [...] de hecho, estos no existirían, sin importar lo que cada uno hiciera o no con sus párpados". El significado emerge de las conexiones entre un signo y otro, dentro de su contexto; sin este contexto cultural, no habría significado ni comunicación posible.

Esta concepción de la cultura sugiere algunos corolarios importantes. Primero, esta no es, en sí misma, la causa de las acciones humanas, sino solo el contexto del que forman parte, en el que adquieren significado y "pueden ser descritas de manera comprensible –esto es, densa" (Geertz 1973, 14). Segundo, para entender las acciones de personas pertenecientes a otras culturas (ya sea que estén distantes en el espacio –el dilema del antropólogo– o el tiempo –el dilema del historiador–) debemos, de algún modo, intentar comprender y construir, por nuestros propios medios, su contexto. La imposibilidad de entender otros pueblos deriva de "una falta de familiaridad con el universo imaginativo en el que sus actos se constituyen en signos" (Geertz 1973, 13). Mientras más comprensivamente entendamos esos otros universos, sus componentes –ya sean signos particulares o complejos ságnicos– se tornarán más significativos. Por último, el juicio, la conjetura y la intuición están presentes para Geertz en cada acción del discurso humano, tanto entre las distintas culturas como al interior de las mismas. Todo intento por comprender implica un acto de traducción, un enmarañado, por así decirlo, de redes diferenciadas en mayor o menor grado, en el que cada

persona enriquece su propia red de signos significantes con las novedades que percibe en la de otra. Para el antropólogo (o historiador) este discurso es penosamente indirecto. “Lo que entendemos como nuestros datos corresponde en realidad a construcciones que hacemos de las construcciones que a su vez han hecho otras personas sobre lo que ellas mismas y sus coterráneas hacen [...]. Ya en la base factual de esta empresa –el dato duro, si acaso esto existe– nos encontramos explicando; y peor aún, explicando explicaciones. Guiño tras guiño, y así sucesivamente” (1973, 9).<sup>2</sup>

Esto nos lleva al análisis o interpretación de las culturas y a la descripción densa de Ryle; y esta no es “una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significado” (Geertz 1973, 5). No puede aspirar a verificarse por medio de un conjunto de datos en bruto o “descripciones drásticamente superficiales”, por cuanto estas, separadas del contexto que les da significado, resultarían incomprensibles. De ahí que no pueda pretender para sí la autoridad de la experimentación física. Por el contrario, su validez debe ser estimada en función del “poder de la imaginación científica para ponernos en contacto con las vidas de sujetos extraños” (16); pero, como la vida de estos últimos representa, justamente, aquello que buscamos comprender, el análisis cultural necesariamente debe autovalidarse.

Lo anterior no implica sucumbir por entero al relativismo. La validez interna de una interpretación cultural responde a los requerimientos de integridad y plenitud que nosotros mismos hayamos establecido. Mientras más íntegra sea la mirada al contexto, podremos alcanzar una visión más profunda de los significados particulares. Pero los métodos y vías para alcanzar dicha plenitud no son predecibles, ni tampoco resulta productivo generalizarlos, por cuanto son redefinidos por los eventos y significados de cada nuevo contexto que construimos. Adicionalmente, nunca podremos ser miembros –o nativos– de las culturas que estudiamos, pues, al estar distantes a la nuestra, estas mantendrán siempre y de forma irremediable su otredad. Por tal razón, las interpretaciones que elaboremos estarán siempre en busca de una plenitud mayor. “El análisis cultural”, afirma Geertz, “es intrínsecamente incompleto” (29).

No hay, pues, una etapa objetiva, desprovista de interpretación, en el proceso de análisis cultural. “El análisis penetra en el cuerpo mismo del objeto –esto es, comenzamos elaborando nuestras interpretaciones sobre lo que nuestros informantes hacen y luego las sistematizamos–” (15). Por tanto, la distribución tradicional de las actividades antropológicas en el tiempo –observación, registro y análisis– es demasiado esquemática y, en la práctica, inviable. Geertz acierta al calificar como “débil” “la idea del análisis antropológico como una manipulación conceptual de hechos [previamente] descubiertos” (20). Las interpretaciones culturales tendrán siempre una dimensión imaginaria, “en el sentido de ser ‘algo construido’, ‘formado’ –el significado original de *fictio*–; no es que sean falsas, irreales o meros simulacros de experiencias” (15). Más adelante, volveremos a estas ideas y exploraremos sus bases anti-positivistas.

---

2. Geertz ha ampliado su noción de traducción en ensayos publicados con posterioridad a *The Interpretation of Cultures*. Véase, por ejemplo, Geertz 1983, 10: “La traducción no consiste aquí en una simple redistribución del modo en que otros organizan las cosas, en términos que respondan a nuestras propias maneras de organizarlas (este es el tipo de traducción en el que se pierden aspectos relevantes). Más bien, consiste en mostrar la lógica que subyace a su forma de organizar las cosas con nuestras propias palabras. Se trata de una concepción [...] más cercana a lo que un crítico haría para iluminar un poema que a lo que un astrónomo hace para dar cuenta de una estrella”.

La teoría desempeña un rol acotado en el análisis cultural de Geertz. La noción de descripción densa como un medio para entender acciones individuales en culturas determinadas hace hincapié en los rasgos locales a describir y no es conducente a la generalización. Las teorías generales sobre la cultura, el lenguaje o el pensamiento no solo no partirían de análisis particulares, sino que incluso los disolverían o, al menos, les quitarían su sustancia y vigor interpretativo. Por tanto, "el cometido esencial de la construcción teórica no consiste aquí en codificar regularidades abstractas, sino en hacer posible la descripción densa; no busca establecer generalizaciones sobre el total de casos estudiados, sino al interior de cada uno de ellos". En consecuencia, la teoría tiende a convertirse en interpretación o, mejor dicho, en un conjunto de supuestos cambiantes que gobiernan toda interpretación desde su origen (volveré a ello más adelante). "Las formulaciones teóricas circundan de forma tan estrecha las interpretaciones que rigen, que no tienen mucho sentido ni interés fuera de ellas. Esto ocurre no porque no sean generales (de ser así, no serían teóricas), sino porque, al ser declaradas al margen de sus aplicaciones, parecerán vagas o simples lugares comunes" (Geertz 1973, 25-26).

La desconfianza hacia la generalización diferencia el modo de aproximación geertziano del de Lévi-Strauss. El estructuralismo de este último parte del supuesto de que todas las culturas, por muy diversas que sean, manifiestan en su esencia patrones transversales y básicos del pensamiento humano. Su estudio tiene por objetivo penetrar bajo su significado consciente para conocer las constantes psicológicas comunes a toda la humanidad, que expresarían de forma inconsciente. Geertz, por su parte, se plantea la meta más modesta de ampliar el conocimiento por medio de un diálogo significativo con otras personas y su cultura. De ahí el esfuerzo que hace para diferenciar tanto su semiótica no reduccionista como su estudio sobre el significado local y contextual de los signos, del estructuralismo (que finalmente descarta por entenderlo como "una suerte de racionalismo high-tech"). Su empeño tiene en la conversación –antes que en la teorización– su punto culminante (Geertz 1983, 12).<sup>3</sup>

Consecuentemente, la interpretación cultural geertziana busca su razón de ser y recompensa en la presentación misma, la descripción densa y la práctica de análisis culturales específicos, antes que en teorías o leyes universales inferidas de casos particulares. Geertz lo explica con elocuencia:

No estamos [...] buscando ni convertirnos en nativos [...] ni imitarlos [...] Buscamos conversar con ellos en un sentido amplio que involucra mucho más que solo hablar, algo bastante más difícil de lo que se admite generalmente, y no solo con sujetos foráneos [...] Desde esta perspectiva, el objetivo de la antropología es la expansión del universo dialógico de los seres humanos (1973, 13-14).

## II

En la última década, la concepción geertziana de la interpretación cultural ha ejercido una gran atracción sobre historiadores de diversa índole (no tanto, quizá, en aquellos dedicados al arte y la música). Esto no es de extrañar, por cuanto suele presentarse de forma elocuente,

---

3. Para su evaluación de Lévi-Strauss, véase Geertz 1973, capítulo 13.

apasionada y con un disimulado virtuosismo (*sprezzatura*, lo llamaría un historiador del Renacimiento). Pero también ha concitado la atención por una razón más importante: se basa en concepciones historiográficas que se remontan al siglo XIX, las cuales han estimulado, en varios sentidos, una visión anti-positivista y no-científica de la historia. Estudiosos tan diversos y distantes en el tiempo como Wilhelm Dilthey, Michael Oakeshott, R. G. Collingwood, Isaiah Berlin, E. H. Carr, Hayden White y –en el ámbito de la historia de la ciencia– Thomas S. Kuhn, por nombrar solo unos pocos, han expresado, en relación con la historia, ideas y premisas similares a las que Geertz plantea para la antropología; de manera que, en el campo histórico, el terreno parece estar ya abonado para que las semillas de la interpretación cultural geertziana den sus frutos. En un momento en el que los antropólogos y los historiadores se han hecho más conscientes de las profundas afinidades entre sus disciplinas, el enfoque antropológico de Geertz ofrece a estos últimos un modelo para estudiar las culturas y sus significados libre de la carga pseudo-científica del positivismo –tanto en su versión de fines del siglo XIX como aquellas más recientes–.

En el caso de la musicología, Leo Treitler ha estudiado la influencia del positivismo sobre la historia y sus limitaciones en diversos ensayos (1967; 1969; 1980; y 1982). La epistemología que propone en uno de ellos (1967, 191) puede servirnos para repasar brevemente su crítica y, de paso, apuntar algunas conexiones entre la antropología geertziana y el pensamiento histórico post-positivista.

“El conocimiento es un proceso activo de asimilación que conlleva siempre un acto de valoración”, afirma Treitler. Una aseveración como esta afecta de lleno el corazón del positivismo: la creencia en una forma absoluta y objetiva de comprender la realidad. Equivale a afirmar que los hechos no son cosas que observamos a nuestro alrededor con un “ojo inocente”, sino que dependen siempre de una interpretación –es decir, un acto de asimilación en una red cultural (usando los términos de Geertz)–, por lo que se entrelazan con otras hebras y, de esta forma, adquieren significado. Desprendida de su red cultural, una hebra particular carece del mismo –deja de ser un signo–.

Desde el momento en que abandonamos la noción de un ojo inocente que recopila hechos extraídos de una realidad externa, la célebre premisa de Leopold von Ranke de contar la realidad “tal cual es” (*wie es eigentlich gewesen*), que ha constituido el grito de guerra de los historiadores positivistas, pierde sentido.<sup>4</sup> El programa histórico positivista, con su máxima acuñada en 1898 de que “después de la recopilación de hechos viene la búsqueda de las causas” (Langlois y Seignobos 1898, citado por Oakeshott 1933, 96), no resulta ya operativo, por cuanto no existen hechos antes de que sean asimilados dentro de un contexto cultural (es decir, antes de que sean interpretados). “La creencia en un núcleo duro de hechos históricos que existen objetiva e independientemente de la interpretación del historiador es una falacia absurda”, escribe E. H. Carr, “pero muy difícil de erradicar” (Carr 1961, 10).

“La teoría –entendida como un conjunto de patrones o estructuras interpretativas– es, de hecho, una pantalla entre el conocedor y lo conocido”, prosigue Treitler. “Los datos carecen de sentido si perdemos de vista el patrón al que dan lugar conjuntamente. La observación y la teoría se relacionan en una interacción, no de manera jerárquica o en una secuencia temporal

---

4. Y esto es algo positivo, pues Treitler ha sostenido que la interpretación positivista de esta frase distorsiona el modo en el que Ranke la entendía (Treitler 1980, 205, nota 25).

estricta". Como en la formulación más reciente de Geertz, Treitler entiende la teoría como un conglomerado de "patrones interpretativos". En otras palabras, tiende a ser indistinguible de los supuestos cambiantes que gobiernan la interpretación –cualquiera esta sea– desde su origen. Los datos resultan significativos solo en su contexto y en virtud de su relación con otros datos.

La observación (entendida como la asimilación de los datos que nos impactan) y la teoría (el conjunto de postulados o supuestos que gobiernan nuestras interpretaciones de los datos) no existen en el riguroso orden positivista, sino más bien en una relación recíproca y cambiante. El pensamiento histórico y antropológico se mueve, pues, según patrones que recuerdan al círculo hermenéutico de Dilthey. Un dato adquiere significado de manera continua, en la medida que nuestros supuestos nos llevan hacia un número cada vez mayor de interrelaciones con otros datos que, según nuestra interpretación, comprende su red cultural; y estas nuevas relaciones, a su vez, alteran nuestras percepciones sobre su interrelación con otros datos, modificando así la red como un todo y, de manera gradual, los supuestos que nos llevan a comprenderla. Geertz lo entiende como un proceso de "sistematización" de nuestras interpretaciones; y, en otro lugar, señala explícitamente las semejanzas entre su propuesta de interpretación cultural y el pensamiento hermenéutico de Dilthey (Geertz 1983, 69-70). De ahí que ningún proceso cognitivo comprenda una etapa objetiva de recopilación de datos, previa a cualquier interpretación. Nuestras interpretaciones avanzan hacia una mayor plenitud (y por ende un significado más profundo) solo cuando nos arrojan a la deriva en el torbellino intelectual que Michael Oakeshott ha descrito: "Un nuevo descubrimiento no puede ser satisfecho si se le hace encajar en un mundo anterior, sino solo si se le permite transformar ese mundo íntegramente; y [...] el carácter de un nuevo descubrimiento no está dado ni es fijo, sino determinado por su lugar en la historia, entendida como un todo" (Oakeshott 1933, 98-99).

Esto nos lleva al tercer principio de la epistemología de Treitler: "La verificabilidad, en cuanto medida para la legalidad, cede terreno a la inteligibilidad, la coherencia y el potencial poder explicativo" (por "verificabilidad" Treitler entiende la precisión factual; por "legalidad", el método o, si lo interpreto correctamente, la validez en general). Las interpretaciones culturales no son susceptibles de verificación por medio de los procedimientos de la lógica formal; de hecho, como Treitler añade más adelante, dicha lógica no constituye la única forma significativa de discurso, sino "solo una más de sus muchas variantes, altamente especializada y selectiva". La lógica formal tiene especial validez cuando consigue establecer modelos generales aplicables a la realidad (por ejemplo, el "modelo de cobertura legal" de Hempel, que sostiene la existencia de leyes universales según las cuales, bajo ciertas condiciones, algunos eventos resultan lógicamente predecibles) (Hempel 1959, 344-356; cf. Treitler 1967, 190-192). Y dichos modelos, necesariamente, ejemplifican las "descripciones radicalmente superficiales" a las que Geertz alude, por cuanto aíslan un número reducido de hebras de una realidad perceptual compleja y solo resultan útiles cuando estas sufren una mínima pérdida de significado al aislarlas, como ocurre con los fenómenos propios de las ciencias exactas. Pero, en el análisis cultural, la aplicación de modelos que aíslen hebras particulares de sus contextos conllevará siempre una pérdida de significado importante –una rasgadura en la red de la descripción densa–. Esto no implica negar la utilidad de los modelos científicos para responder a ciertos tipos de preguntas históricas. Sin embargo, Isaiah Berlin ha hecho notar sus limitaciones a partir de la terminología propuesta por Ryle:

Es posible hacer uso de las técnicas de las ciencias naturales para establecer fechas, ordenar eventos en el tiempo y el espacio, excluir hipótesis insostenibles y sugerir nuevos factores explicativos [...] pero la función de todas ellas, por indispensables que sean hoy en día, no puede ser más que auxiliar, por cuanto están determinadas por sus modelos específicos y, en consecuencia, son “superficiales” [*thin*], mientras que aquello que los grandes historiadores buscan describir, analizar y explicar es necesariamente “denso” (Berlin 1979, 131-132).

En lugar de pruebas, los historiadores y antropólogos culturales buscan significado; y este, como ya hemos visto, emerge como función en un contexto determinado. Mientras más rica y completa sea la construcción de este último, mayor profundidad adquirirá el significado. Hipotéticamente hablando, un contexto que fuese concebido en su totalidad sería absolutamente coherente e inteligible, por cuanto haría posible percibir las relaciones entre cada una de sus hebras y, de este modo, comprender íntegramente su sentido. Como Treitler afirma en su discusión sobre Collingwood, “La reivindicación de la certeza [en el conocimiento histórico] no es más que la pretensión de haber provisto el contexto de pensamiento más coherente y consistente con el conjunto de la evidencia” (Treitler 1980, 208-209); a lo cual debería agregarse que la coherencia y consistencia serán juzgadas a partir de la recíproca y fértil evolución de los supuestos e incremento del significado que conlleve cada interpretación.

Volviendo una vez más a Treitler: “Quien aspire a conocer se encontrará situado en una matriz continua que conecta el mundo de la realidad ‘objetiva’, que le alcanza directamente por medio de la experiencia y la acción, con su consciencia”. Obviamente, en la concepción geertziana dicha matriz es la cultura misma: una red construida por el estudioso y por cada individuo en interacción con otros situados a su alrededor, así como a lo largo y ancho del mundo; y resulta evidente que la naturaleza de dichas interacciones está condicionada, fundamentalmente, por el lenguaje. “A través del lenguaje”, escribe el historiador William J. Bouwsma,

el hombre ordena el caos de datos que impactan sus sentidos “desde fuera” –concepto particularmente problemático y misterioso–, los organiza en categorías y, de esa forma, los vuelve inteligibles, manejables y útiles. El mundo humano podría, pues, ser descrito como una vasta producción retórica [...] Esto no quiere decir que no exista un universo objetivo, sino tan solo que el hombre está imposibilitado de acceder al mismo de forma directa y conocerlo con independencia de la forma en que lo construye [...] Las decisiones epistemológicas incrustadas en el lenguaje son, por tanto, la condición previa para la comprensión humana del mundo exterior (Bouwsma 1979, 10-11).<sup>5</sup>

Al decir “la forma en que lo construye...”, Bouwsma implica que tanto las interpretaciones antropológicas de una cultura ajena como otras formas de comprender la realidad son ficticias en el sentido constructivista de Geertz. Parece ingenua, por tanto, la pretensión de que esta característica deba ser evitada o reducida al mínimo en la escritura de la historia (véase, por ejemplo, Mendel 1962, 13).

---

5. Véase también Bouwsma 1981, 279-291, donde el autor reivindica, en términos de Geertz, “un nuevo tipo histórico [...] la historia de los significados”.

La concepción lingüística del conocimiento propuesta por Bouwsma sugiere que los historiadores harían bien en no excluir la dimensión retórica –entendida en el sentido positivo que este especialista en el Renacimiento ha explicado en más de una ocasión– de la reflexión sobre sus métodos, así como en ponderar más profundamente la naturaleza y el potencial de sus estrategias narrativas. En sus nociones de “poder explicativo” y “poder de la imaginación científica”, Treitler y Geertz parecen estar al borde de formulaciones retóricas; y, en otro lugar, el primero vincula explícitamente la persuasión por medio del discurso con la idea no objetiva del conocimiento que hemos tratado en este trabajo:

Si uno estuviese relatando “objetivamente” algo que está “ahí fuera”, como quien recolecta flores, la sola sugerencia de que trajo la flor equivocada le llevaría de vuelta al jardín en busca de otra diferente. Pero si aquello que llamamos hechos corresponde en realidad a una construcción propia, por medio de un proceso activo de ordenamiento y asimilación, uno no renunciaría a los suyos tan fácilmente, porque se sentiría atado a ellos por la realización misma de dicha actividad [...] “Persuasión” –y no “prueba”– es la palabra que mejor caracteriza al proceso que subyace a un cambio en el grado de compromiso (Treitler 1969, 24-25).

Ideas similares pueden hallarse en las descripciones que Thomas Kuhn ha realizado sobre los cambios de paradigma en la historia de la ciencia. Su tinte anti-racionalista ha desatado la ira de unos cuantos positivistas actuales pertenecientes a este campo (Kuhn 1970).<sup>6</sup>

### III

Hemos visto que el enfoque contextual de Geertz es reacio a entender la cultura de manera causal y que este autor concibe la explicación como una interpretación del significado de eventos específicos, a partir de una descripción de sus relaciones con eventos adyacentes. La antropología geertziana pasa “de intentar explicar los fenómenos sociales situándolos en grandes tramas de causa y efecto, a hacerlo emplazándolos en marcos locales de consciencia” (Geertz 1983, 6). Por lo mismo, una historiografía contextual debería implicar un menor énfasis en la causalidad como medio de explicación y enfatizar, en cambio, la relación de la parte con el todo, antes que entre un antecedente y un consecuente (Mandelbaum 1967, 417-418).

Esto no implica despreciar los conceptos de influencia, modelo e imitación que son cruciales para el historiador del arte, y adoptar una aproximación histórica de corte sincrónico en el sentido restringido del término, sino únicamente clarificar el modo en que formulamos dichos conceptos y la naturaleza de su significado. Nuestras hipótesis sobre la influencia emergen (o deberían hacerlo) de una noción elaborada del contexto musical y general en el que el compositor escribe, que conlleve supuestos de amplio alcance tanto sobre el contexto mismo como sobre el lugar que el compositor ocupa en su interior. Por ejemplo, qué clase de obras puede haber buscado como fuente de inspiración; qué grado de competencia y capacidad comunicativa percibía en las obras de sus colegas y predecesores; qué tipos de procesos musicales pueden haberle impactado más; y qué formas de expresión musical

---

6. Véanse, además, argumentos a favor y en contra de sus ideas en Lakatos y Musgrave 1970.



podieron parecerle más significativas, entre otros. Todos estos supuestos parecerán más o menos acertados –y nuestra argumentación sobre la influencia más o menos convincente– en función de la plenitud y coherencia del contexto que, imaginativamente, hayamos construido para su labor compositiva.

La idea positivista de que conocer las causas equivalga a explicar históricamente los hechos resulta problemática, por cuanto nos sitúa, automáticamente, frente a la más misteriosa de las facultades cognitivas –la mente o imaginación creativa del artista– y nos confronta con preguntas imposibles de responder acerca de sus intenciones. Parece evidente, por ejemplo, que la afirmación de que una frase poética en el texto de un madrigal llevó al compositor a utilizar un gesto musical particular (elegante circunloquio para evitar decir que el texto “causó” que el compositor escribiera como lo hizo) tiene una utilidad limitada, pues implica determinar el proceso cognitivo por medio del cual una frase poética provocaría una respuesta musical particular y, de este modo, focaliza nuestra atención en el ámbito inefable de la psique del compositor.

Un enfoque contextual no dejaría de plantearse la pregunta por la relación entre texto y música en dicha obra, pero la reformularía en términos más asequibles. Comenzaría, lisa y llanamente, con el nexo particular previamente escogido como objeto de estudio dentro de la red cultural, entre los dos artefactos artísticos ya señalados: el texto de un poema y su versión musical. De este nexo desprendería hebras conducentes a entrelazamientos cercanos con otras hebras (por ejemplo, la relación del poema con otros poemas, o del madrigal con otros madrigales), en virtud de supuestos previos sobre cómo los artefactos ajenos al texto y sus distintas versiones pudiesen arrojar más luz al respecto. En la medida que el contexto cercano se hiciese más familiar, tanto el poema como el madrigal adquirirían un mayor sentido, así como significados nuevos y quizá inesperados que nos obligarían a modificar –a veces sutilmente, otras de un modo más radical– los propios supuestos que conducen nuestra exploración del contexto (por ejemplo, la posición del poeta y el compositor en el entorno social cortesano, o del primero en alguna academia literaria, podría adquirir una relevancia mayor a la esperada inicialmente). Esto nos llevaría a seguir otras hebras en la red con rumbo hacia nuevas conexiones, las cuales, a su vez, alterarían los supuestos y acrecentarían el significado del poema y el madrigal (por ejemplo, los textos leídos en una academia podrían cambiar nuestra concepción sobre el lugar del poema en el contexto literario y revelar facetas hasta el momento desconocidas de su estilo; esto, a su vez, reconfiguraría nuestros supuestos sobre la comprensión del texto por parte del compositor y daría lugar a nuevas perspectivas sobre los medios que escogió para musicalizarlo).<sup>7</sup>

Se trata de un proceso interminable en el que la obra de arte y su cultura adquieren un significado cada vez más profundo. Es, al mismo tiempo, recíproco, pues la obra de arte ilumina al contexto y viceversa, y no secuencial, pues nuestra exploración del contexto no procede, necesariamente, de eventos específicos a cuestiones más generales y está determinada por supuestos que cambian continuamente, por lo que no existe forma de predecir su curso. Además, el proceso evita preguntas del tipo causa y efecto: la premisa de que el antecedente conduzca a un consecuente se ve sustituida por una en la que el antecedente es un elemento

---

7. Desde luego, mi ejemplo sobre el madrigal no es casual. Yo mismo he intentado construir una descripción relativamente densa de las obras profanas de Monteverdi en mi libro *Monteverdi and the End of Renaissance* [Nota del traductor: véase Tomlinson 1987].

propio del contexto en el que el consecuente adquiere significado. Por tanto, el enfoque contextual, que a primera vista estaríamos tentados de llamar "sincrónico", en oposición a uno más causal y "diacrónico", comprende, en realidad, ambas perspectivas. El cambio en el tiempo equivale a los diferentes significados que las acciones adoptan cuando los contextos se modifican; y estos se encuentran en permanente estado de transformación, por cuanto se ven alterados, en mayor o menor medida, por las acciones y eventos que los componen.

En la descripción anterior he hecho uso de cierta licencia, al escribir como si la red cultural existiese por sí misma, a la espera de que el historiador la explore de un modo a la vez denso y azaroso. Pero esto es inexacto. Como ya hemos visto, la red es una construcción del historiador, por cuanto adquiere forma y coherencia a partir de la interacción, a la vez recíproca, fértil e incierta, entre sus supuestos siempre cambiantes y los eventos (o datos) que selecciona para incluirlos dentro del contexto e incrementan progresivamente su significado. Esta afirmación resulta válida tanto para la antropología como para la historia cultural: así como no hay una cultura de Bali independiente de la construcción que el antropólogo haga de la misma, tampoco existe una cultura de la Mantua del siglo XVI independiente de nuestras interpretaciones. Volviendo a Bouwsma, no es que la actual isla de Bali no exista o que la Mantua del siglo XVI no haya existido, pero no resulta posible conocerlas de manera directa o incontrovertible, sino solo a través de lo que construyamos a partir de ellas. Collingwood lo explica así para el campo de la historia: "No *hay* un pasado, excepto para la persona involucrada en el modo de experiencia histórico; y, para ella, el pasado equivale a lo que, de forma cuidadosa y criteriosa, conciba como tal" (Collingwood 1982, 155). Así mismo, resulta claro que los artefactos culturales existen en la medida en que les atribuimos significado, al insertarlos en una red cultural que hemos construido previamente; y esto es válido tanto para el teatro de sombras de Bali y las marionetas que utiliza, como para el poema que Monteverdi puso en música y la Sinfonía en Sol menor de Mozart.

Ahora bien, si para el teatro de sombras y los sonetos de Marino esta afirmación podría no tener grandes implicancias, al aplicarla a una sinfonía de Mozart pasa a afectar directamente al corpus de obras más valorado por nuestra tradición. La objeción inmediata sería que resulta muy distinto estudiar una obra de arte en cuanto documento histórico y en cuanto catalizadora de una experiencia estética actual. El historiador del arte James S. Ackerman afirma al respecto:

Si la obra se estudia en cuanto documento histórico, diferirá del documento archivístico en su forma, mas no en su clase. El historiador del arte debería interesarse en la diferencia de clase, que yace en la capacidad del arte para despertar respuestas complejas que son, al mismo tiempo, intelectuales, emocionales y físicas, lo que hace que sean necesarias, además de las herramientas que usan los demás historiadores, premisas y métodos diseñados específicamente para abordar esta forma única de experiencia (Ackerman y Carpenter 1963; citado por Kerman 1965, 63).

Dicho de otro modo –y como Ackerman señala en otro lugar– el historiador del arte necesita ser, simultáneamente, crítico e historiador.

Pero la distinción entre el arte en cuanto tal y el arte en cuanto documento –o entre el enfoque crítico y el histórico– resulta poco convincente por dos razones. Primero, resuena

con la creencia positivista de que existe una historia objetiva de la obra de arte, vista “desde fuera”, como si pudiese ser escindida, por medio de la lógica, de la intervención estética del historiador; o, al menos, sugiere que este es capaz de dejar fuera, en alguna medida, su propia experiencia histórica de la obra cuando pasa a experimentarla en cuanto arte. El historiador vendría a conocer “hechos” acerca de la obra, mientras que sus “valores esenciales” permanecerían “inaccesibles al método histórico” (*Ibidem*). Segundo, y más importante, la idea (por lo demás extendida) de que el historiador entienda la obra principalmente como un documento histórico olvida aspectos que nadie interesado en el arte debería olvidar, como son, entre otros: que la obra ya disfrutaba de un estatus privilegiado entre aquellas personas que la experimentaron por vez primera (incluyendo al propio artista); que un auditorio de aristócratas vieneses o nobles mantuanos estaba plenamente al tanto de la diferencia entre una sinfonía de Mozart y un soneto de Marino, por una parte, y un registro de embarque, un despacho diplomático o una hoja de balance comercial por la otra; y que todos ellos tenían formas propias de concebir las respuestas intelectuales, emocionales y físicas hacia las obras de arte que hacían patente esta diferencia. Precisamente, es este carácter único de las obras de arte, vinculado al juicio del artista y la cultura que las produjo, aquello que el historiador busca comprender; y lo hace por medio de la construcción de un contexto cultural que dota de significado las formas únicas de experiencia que la obra pudiera haber ofrecido a su audiencia original. La idea de que esta forma de comprensión no reconfigure sus propias y variadas respuestas hacia las obras que estudia, que no constituya siempre y necesariamente una parte de dichas respuestas, me parece triste y empobrecedora.

Desde luego, también es posible experimentar y estudiar la Sinfonía en Sol menor de Mozart con un mínimo entendimiento histórico, sin esforzarse por construir el contexto en el que la obra fue creada (y por esto he hablado antes de *una* red cultural y no necesariamente de las redes culturales originarias para los artefactos que estudiamos; lo que no es posible es entender la obra de Mozart sin recurrir a contexto alguno). En este caso, la sinfonía adquirirá significado dentro de un contexto mínimamente condicionado por el conocimiento de sus circunstancias originales. Esta forma de comprensión puede entenderse como “presentista” (o quizá sea mejor decir “etnocéntrica”) y no cabe duda de que el significado al que dé lugar nos parecerá auténtico. Pero si confiamos en Geertz –como a mi juicio deberíamos– cuando afirma que las obras de arte incorporan, de un modo u otro, conceptos, supuestos, aspiraciones y otros factores culturales que condicionan su creación, convendría resistir a este modo de aproximación. Las obras de arte que experimentamos son, en cuanto signos (o complejos signícos), vasos comunicantes entre nuestra cultura y aquellas más o menos distantes que, desde nuestra perspectiva, les dieron origen. Renunciar a entenderlas de esta forma implica correr un mayor o menor riesgo –dependiendo de la distancia entre su contexto originario y el nuestro– de atribuirles arbitrariamente significados que deriven de nuestra propia cultura, pero no sean, necesariamente, extrapolables a la suya. El historiador, escribe Collingwood, “no comete errores *en cuanto* historiador, sino únicamente el error filosófico de situar en el pasado lo que, en realidad, corresponde íntegramente a una experiencia presente” (Collingwood 1982, 155). La visión presentista de las obras de arte en cuanto entidades trascendentes, que pueden comprenderse en su plenitud sin referir a las condiciones en las que fueron creadas, sacrifica la expansión geertziana del diálogo humano en pos de una estética solipsística y, en último término, narcisista.

En consecuencia, la dicotomía entre el arte en cuanto tal y el arte en cuanto documento, cada uno con objetivos de investigación diferenciados, resulta demasiado artificial para nuestra

forma de experimentar la historia y la obra artística. Somos leales, de forma simultánea e indistinguible, tanto a Mozart como a su música –es decir, a la cultura que, desde nuestra perspectiva, el compositor representa por medio de su música–. Independientemente del grado de profundidad alcanzado, comprenderemos siempre la cultura y la música que la personifica de manera unificada. En otras palabras, celebraremos el acto creativo de Mozart cada vez que experimentemos su sinfonía; esta, a su vez, abrirá una ventana a la cultura en la que dicho acto tuvo lugar; y nuestra interpretación de esta última posibilitará que veamos la propia sinfonía de manera menos borrosa, cuando la miremos de vuelta a través de la ventana. El enfoque etnocéntrico puede decirnos mucho sobre nuestro propio entorno cultural, pero no permite acceder al entorno mozartiano, por cuanto nos fuerza a distorsionar sus signos musicales.

#### IV

Las implicancias musicológicas de las ideas anteriores deberían estar claras a esta altura, pero me gustaría hacer más explícitas algunas de ellas a manera de conclusión. La primera dice relación con los métodos "auxiliares" señalados por Berlin, que hacen posible "establecer fechas, ordenar eventos en el tiempo y el espacio, excluir hipótesis insostenibles y sugerir nuevos factores explicativos". En el campo musicológico, estos suelen incluir la paleografía y la transcripción, la edición y la bibliografía, así como el estudio de fuentes y la biografía, en su sentido más restringido. No pongo en duda la importancia de estas actividades; al contrario, me parecen *más* relevantes para nuestras necesidades intelectuales que el sistema de cañerías para nuestras necesidades biológicas (la comparación se debe a Howard Mayer Brown y proviene de una reseña de su autoría a uno de los logros musicológicos y bibliográficos más impresionantes de los últimos años). Tampoco puede objetarse la insistencia de Edward E. Lowinsky sobre la necesidad de distinguir entre buenos y malos ejemplos en cada una de ellas (Mayer Brown 1983, 143; Lowinsky 1965, 222-223).

Pero, ¿sobre qué fundamentos podemos hacer tal distinción? Si la hacemos únicamente a partir de bases científicas, es decir, si juzgamos estos intentos solo a partir del análisis positivista de la evidencia objetiva –que Lowinsky ha reafirmado recientemente como "la prueba de fuego del trabajo académico"–, entonces seguirán siendo actividades auxiliares, puesto que, en la medida en que aspiren a la metodología anticuada de la historia cientificista, continuarán dando lugar a descripciones superficiales, que aislen los eventos estudiados del contexto que constituye la fuente para su significado. Sus aspiraciones positivistas, en otras palabras, tenderán automáticamente a alejarlas de las preguntas fundamentales y accesibles solo a la explicación densa que, en mi opinión, deberíamos hacernos: preguntas sobre cómo se manifiesta, en las obras de arte del pasado, la naturaleza cambiante de la expresión y comunicación musical, así como sobre las preocupaciones humanas de mayor envergadura que se hallan encarnadas en dichas obras. La investigación estrictamente científica de las artes será capaz de ampliar el "universo del diálogo humano" solo marginalmente.

No obstante, lo cierto es que ninguna de aquellas actividades auxiliares ha sido practicada de un modo estrictamente objetivo –ni tampoco la ciencia misma, como Kuhn, Paul Feyerabend, Stephen Toulmin y otros han hecho ver con creciente claridad– (véase Kuhn 1970; Lakatos y Musgrave 1970; Feyerabend 1980; Toulmin 1982). Como cualquier acto cognitivo, incluso sus ejemplos más elementales implican, desde su origen, algún tipo de interpretación. La

reseña de Brown pone en evidencia algunas de las complejas decisiones interpretativas que conlleva un proyecto bibliográfico aparentemente simple (desde el punto de vista conceptual, obviamente, no en un sentido práctico). Así mismo, las fuentes que más valoramos, como el *Códice Medici* estudiado por Lowinsky, son las que mejor revelan la profundidad y el fervor interpretativo de sus autores. ¿Por qué, entonces, seguir aferrándonos al mito sobre el carácter objetivo de tales actividades, cayendo así –y arrastrando con ello a nuestros estudiantes– en la trampa de la historia positivista? Los métodos auxiliares no darán por fruto la comprensión más profunda que anhelamos a menos que seamos capaces de concebir modos de aproximación más sofisticados, que reconozcan y aprovechen sus dimensiones interpretativas y subjetivas; y me parece que, de esta forma, cada uno de ellos se parecerá más y más a la historia cultural y contextual que he descrito anteriormente.

Segundo, el enfoque comprensivo y contextual es contrario a las historias internalistas de la música que conciben el desarrollo musical como una sucesión de estilos, en la que los más antiguos determinan la naturaleza de los más nuevos, sin recurrir mayormente a factores extramusicales. Sus principios y problemas han sido expuestos en más de una ocasión (véase especialmente Treitler 1967, 1968s; y Treitler 1969, sección II)<sup>8</sup> y, por lo general, comienzan con explicaciones positivistas y causales, asumen nociones teleológicas originadas en las ideas decimonónicas de organicismo y con frecuencia se manifiestan en su forma más virulenta: el determinismo. Según este último, el compositor conseguiría ocupar, a través de su obra, el lugar que de antemano tenía asignado en el proceso de desarrollo representado por la historia de la música; tanto el proceso mismo como el lugar del compositor se explicarían, al menos en parte, en función de los estilos precedentes; y la grandeza del compositor dependería, en gran medida, de su idoneidad para percibir y llevar a cabo los mandatos de la historia. Este hegelianismo simplista suele manifestarse de un modo exclusivamente internalista, quizá por conveniencia. Pero esta definición esquemática de las constricciones teleológicas –es decir, las condiciones que llevarían a un compositor a escribir como lo hizo– se topan con serias dificultades al momento de considerar, junto a la música del pasado, la infinita variedad de datos no musicales que impactan al sujeto.

Como ya hemos visto, el enfoque contextual no ignora ni el conocimiento ni la respuesta del compositor a la música anterior, pero la entiende como parte de su entorno cultural, y este resultará de mayor o menor relevancia para su desarrollo según las interpretaciones específicas que hagamos de obras y compositores particulares. La música de Beethoven no fue la “causa” de las sinfonías de Brahms, pero sí constituyó una parte relevante del mundo de signos musicales y no musicales en el que los actos creativos de Brahms llegaron a constituirse en expresiones llenas de sentido. La Novena Sinfonía de Beethoven no originó la primera de Brahms, pero puede ayudarnos a evaluar su significado por medio de las elecciones que llevemos a cabo bajo el supuesto de que reflejan aquellas de Brahms. Lo mismo ocurre con el madrigal de Monteverdi y el soneto de Marino, así como con cualquier otro factor ajeno a la obra de arte que, desde nuestro punto de vista, haya conducido a su creación.

Un tipo diferente de internalismo está representado por la mayor parte del análisis musical actual, que intenta describir el proceso que subyace a la obra musical y puede revelar su naturaleza (normalmente, con el objetivo paralelo de establecer el carácter integrado del

---

8. Para una visión reciente del cambio estilístico que aborda sistemáticamente los problemas amplios –antes que internalistas– involucrados, véase Meyer 1983.

proceso en sí). Con frecuencia y a veces de forma tácita, los analistas identifican el proceso con el significado de la obra, intentan circunscribirlo a los márgenes de la misma y lo limitan a un juego interno de patrones musicales sintácticos (véase Treitler 1980, 202). En otras ocasiones, admiten con franqueza que el significado está "más allá del análisis" (véase Cone 1967-68; Lewin 1969; y Cone 1969). En cualquiera de estos casos, no hay intento alguno por apelar al contexto de la obra o situar a esta última dentro del mismo, tarea que, al parecer, se deja a los historiadores.

Desde el punto de vista contextual, este tipo de análisis equivale, en el mejor de los casos, a una descripción superficial. Los analistas perciben procesos *dentro* de la obra en la misma medida que quienes las ordenan cronológicamente –en virtud de su estilo interno y quizá con mayores fundamentos filosóficos– perciben procesos *entre* las mismas, pero, aun así, no logran atribuirle significado alguno. Esto se debe, en palabras de Geertz, a que "los significados del arte y el sentimiento por la vida que lo anima son inseparables, al punto de que resulta tan cuestionable entender los objetos estéticos como si fuesen meras concatenaciones de forma, como asimilar el lenguaje a un desfile de variaciones sintácticas o el mito a un conjunto de transformaciones estructurales" (Geertz 1983, 98). Peor aún, los analistas pueden llegar a atribuir tácita y arbitrariamente a las obras que estudian significados que deriven de sus propias ideologías analíticas. Estas suelen verse influidas por ideas románticas sobre el genio, el organicismo y la expresión absoluta (véase Solie 1980; Kerman 1980; y Treitler 1982), por lo que, en una tautología analítica llevada al extremo, podrían llevarnos a entender los madrigales de Monteverdi, las fugas de Bach, las canciones de Schumann y los movimientos sinfónicos de Mahler como manifestaciones del hegelianismo diluido de Schenker (o inclusive del propio analista, de manera más o menos consciente). Esto resultaría etnocéntrico en grado sumo, pero constituye una trampa difícil de evitar para los analistas, a menos que recurran a aquello que se encuentra más allá de la obra misma, así como a otras obras musicales en general –es decir, a menos que se esfuercen, de algún modo, por construir una interpretación cultural–.

Desde luego, el hecho de describir como "analistas" a quienes reconocen que el significado escapa a las formas tradicionales de análisis resulta discutible, por cuanto muchos de ellos no se contentarían con tal denominación. Con mayor frecuencia, preferirían el término "críticos", lo que nos lleva de vuelta a un aspecto que ya hemos abordado. Tanto los críticos como los analistas suelen hablar poco de historia (aunque esto no les favorezca demasiado). Pero, a diferencia de los segundos, los primeros siempre se han mostrado llanos a reconocer lo necesaria que esta resulta. "La crítica no puede proceder como si la historia no existiese", señala Joseph Kerman (1980, 329); y Edward T. Cone afirma que "muchos críticos [...] consideran parte de su trabajo el proyectar una percepción de la obra que intente coincidir con la idea del compositor, hasta donde sea posible establecerla" y que, en este punto, "el rol del investigador histórico resulta esencial" (Cone 1981, 12-13). Pero, ¿cómo puede establecerse la idea del compositor y qué rango de entendimiento extra-musical implica? Treitler afirma que la música involucra "múltiples esferas de orden" y que no todas ellas son musicales. "Pero, ¿cuáles son estas otras esferas y cómo puede el crítico configurar su red perceptiva para captarlas?" (Treitler 1980, 203). En este punto, los críticos suelen permanecer en silencio, aunque se trate de un asunto "esencial" para su actividad.

Obviamente, este silencio se da en parte por cortesía, esto es, por no cuestionar la labor de los historiadores de la música, aunque con frecuencia la miren con desdén. Cabe señalar, sin

embargo, que este desprecio no va dirigido a la historia en su conjunto, sino únicamente al restringido enfoque positivista que exhiben muchos escritos de musicología histórica. Rose Rosengard Subotnik opone al enfoque crítico una “musicología newtoniana tradicional”, cuyo objetivo consistiría en “el establecimiento empírico de hechos”; Kerman, por su parte, insiste en que “en cuanto estímulo intelectual, la historia positivista va siempre a la zaga de la crítica” (Subotnik 1982, 152-153; Kerman 1980, 319) –y a uno le gustaría poder afirmar que el autor está dando latigazos a un caballo muerto, pero el hecho es que los trabajos músico-históricos decididamente alejados de las premisas, métodos y características del positivismo siguen siendo pocos—. Aun así, parece haber una notable falta de coraje en críticos que, entendiendo la historia como algo vital para su empresa y reconociendo que sus métodos y supuestos tradicionales les proporcionan escasos beneficios, se rehúsan a esbozar otros nuevos.

¿O quizá alguno sí lo haga? En su estudio sobre el *Aus meinen Thränen sprissen* [Derramando mis lágrimas] de Schumann, Kerman amplía gradualmente su rango de observación desde aspectos estrictamente analíticos a otros de mayor alcance: “Cabe preguntarse cuál debería ser el objeto de atención fundamental para el crítico: ¿ese Sol natural que Komar consideraba ‘el evento analítico mayor’ de la canción; la música de esta en su totalidad; la música y el texto conjuntamente; las dieciséis canciones del ciclo *Dichterliebe* [Amor de poeta]; o tal vez la producción íntegra del, así llamado, año de las canciones del compositor (1840)?”. Pero Kerman no se detiene allí, pues, acto seguido, presta atención a la amarga ironía que el virtuosismo superficial de la música para piano interpretada por Clara debe haber merecido a ojos de Schumann, los símbolos musicales que este último empleaba privadamente y las implicaciones que tuvo el *Lied* germano para el conjunto de su obra. En otras palabras, Kerman construye un contexto para dicha canción y reconoce, expresamente, que una labor de este tipo no tiene un final predeterminado: “Si lo que valoramos en un artista es su visión particular, antes que el apoyo que pueda brindar a un determinado sistema analítico de índole más general, con seguridad buscaremos penetrar, hasta donde sea posible, en su mundo idiosincrático de asociaciones e imágenes” (Kerman 1980, 328-330). Dicho de otro modo, intentaremos penetrar en lo que Geertz denomina un sistema interconectado de signos interpretables; en la *cultura* del compositor.

Kerman concluye su artículo reprendiendo con sutileza a Robert Morgan por “aferrarse al término ‘análisis’” cuando lo que describe es una comprensión más amplia y humana de la que los analistas han perseguido tradicionalmente. No puedo más que repetir su gesto y reprender (con la misma sutileza, espero) al propio Kerman por aferrarse al término crítica, cuando lo que describe es una comprensión unificada de obras de arte específicas y sus contextos, por medio de un proceso histórico de interpretación cultural. En este punto sigo a Treitler, cuando afirma que “la crítica es un ejercicio de comprensión histórica” y que “el historiador de la música podría llegar a ser el practicante por excelencia de la crítica musical, en virtud de su experiencia, actitud intelectual y las necesidades propias de su disciplina” (Treitler 1980, 203, 210). Pero iría un paso más allá, para sostener que una crítica de las obras de arte que permita comprender su significado solo es posible si el crítico asume la responsabilidad de interpretar las culturas que las produjeron. No hay razones válidas para diferenciar al crítico del historiador cultural.

Mi tesis, por tanto, es simple. Podemos seguir abordando la historia como una ciencia en ruinas, que trabaja a partir de descripciones radicalmente superficiales, incapaces de investir los actos creativos estudiados con el significado especial que les debemos –a ellos y a nosotros

mismos-. Podemos continuar analizando los procesos musicales del pasado de formas que restrinjan el acceso a su significado o los reduzcan a la condición de meros proveedores de los significados más valorados por nuestra cultura, sin intento alguno por concebir aquellos que representen a las culturas de otros. Y podemos seguir buscando significados y criterios de evaluación que sean relevantes para las obras que amamos (según criterios ideológicos propios y, al fin y al cabo, más o menos irrelevantes), mientras rabiamos contra las premisas marchitas de la historia –pese a ser esta la única forma de comprensión que, enfocada desde una nueva perspectiva, podría proveerlos–.

O bien podríamos reconocer que nuestros esfuerzos, cualesquiera sean sus motivaciones y metas iniciales, tienen en común, a la postre, el empeño por *conversar* con otras culturas y épocas, a través de una comprensión más profunda de los actos creativos de sus artistas, en cuanto sus más elocuentes representantes. Aceptando la imposibilidad de comprender las obras de arte (y cualquier otra cosa) fuera de su contexto cultural, el punto es si optamos por un diálogo restringido y limitante –una especie de conversación solipsística con nosotros mismos– que invista a las obras de arte con significados que vienen a nuestra imaginación de forma casi automática o si, por el contrario, intentamos concebir otros significados, supuestos, aspiraciones y aprensiones. Como recompensa, obtendríamos no solo un conocimiento más profundo de las obras que apreciamos, sino también una comprensión más plena de la humanidad que personificamos.

## Bibliografía

Ackerman, James S. y Rhys Carpenter. 1963. *Art and Archeology*. Englewood Cliffs (Nueva Jersey): Prentice-Hall.

Berlin, Isaiah. 1979. "The Concept of Scientific History". En *Isaiah Berlin: Concepts and Categories*, 103-142. Nueva York: Viking Press.

Bouwsma, William J. 1979. "The Renaissance and the Drama of Western History". *The American Historical Review* 84 (1): 1-15.

\_\_\_\_\_. 1981. "From History of Ideas to History of Meanings". *The Journal of Interdisciplinary History* 12 (2): 279-291.

Brown, Howard Mayer. 1983. "[Reseña a] *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, editado por Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure y Claudio Sartori". *Journal of the American Musicological Society* 36 (1): 142-150.

Carr, Edward H. 1961. *What Is History?* Nueva York: Vintage Books.

Collingwood, Robin George. 1982. *The Idea of History*. Londres: Oxford University Press.

Cone, Edward T. 1967-68. "Beyond Analysis". *Perspectives of New Music* 6 (1): 33-51.

\_\_\_\_\_. 1969. "Behind the Beyond: Mr. Cone Replies". *Perspectives of New Music* 7 (2): 70-72.



- \_\_\_\_\_. 1981. "The Authority of Music Criticism". *Journal of the American Musicological Society* 34 (1): 1-18.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books.
- \_\_\_\_\_. 1983. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. Nueva York: Basic Books.
- Hempel, Carl G. 1959. "The Function of General Laws in History". En *Theories of History*, editado por Patrick Gardiner, 344-356. Nueva York: Free Press.
- Kerman, Joseph. 1965. "A Profile for American Musicology". *Journal of the American Musicological Society* 18 (1): 61-69.
- \_\_\_\_\_. 1980. "How We Got into Analysis, and How to Get Out". *Critical Inquiry* 7 (2): 311-331.
- Kuhn, Thomas. 1970. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakatos, Imre y Alan Musgrave, eds. 1970. *Growth of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Langlois, Charles-Victor y Charles Seignobos. 1898. *Introduction aux études historiques*. París: Librairie Hachette.
- Lewin, David. 1969. "Behind the Beyond". *Perspectives of New Music* 7 (2): 59-69.
- Lowinski, Edward E. 1965. "Character and Purposes of American Musicology; A Reply to Joseph Kerman". *Journal of the American Musicological Society* 18 (2): 222-234.
- Mandelbaum, Maurice. 1967. "A Note on History as Narrative". *History and Theory* 6 (3): 413-419.
- Mendel, Arthur. 1962. "Evidence and Explanation". En *Report of the Eight Congress of the International Musicological Society*, editado por Jan LaRue, 3-18. Kassel: Bärenreiter.
- Meyer, Leonard B. 1983. "Innovation, Choice, and the History of Music". *Critical Inquiry* 9 (3): 517-544.
- Oakeshott, Michael. 1933. *Experience and Its Modes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Solie, Ruth A. 1980. "The Living Work: Organicism and Musical Analysis". *19<sup>th</sup>-Century Music* 4 (2): 147-156.
- Subotnik, Rose Rosengard. 1982. "Musicology and Criticism". En *Musicology in the 1980s*, editado por D. Kern Holoman y Claude V. Palisca, 145-160. Nueva York: Da Capo Press.
- Tomlinson, Gary. 1987. *Monteverdi and the End of Renaissance*. Oxford: Clarendon Press.

Tomlinson. "La red de la cultura: un contexto para la musicología [1984]". *Resonancias* 23 (45): 241-258.

Treitler, Leo. 1967. "On Historical Criticism". *The Musical Quarterly* 53 (2): 188-205.

\_\_\_\_\_. 1969. "The Present as History". *Perspectives of New Music* 7 (2): 1-58.

\_\_\_\_\_. 1980. "History, Criticism and Beethoven's Ninth Symphony". *19<sup>th</sup>-Century Music* 3 (1): 193-210.

\_\_\_\_\_. 1982. "To Worship That Celestial Sound: Motives for Analysis". *The Journal of Musicology* 1 (2): 153-70.

**R**