

TEORIZACIÓN Y MUSICOLOGÍA EN AMÉRICA

FREDY LEONARDO MONCADA SÁNCHEZ

Universidad Nacional Experimental de las Artes
fredymoncada@yahoo.com

Resumen

El presente texto contiene una reflexión sobre aspectos disciplinarios de la musicología general y continental de América. Aporta una sistematización gnoseológica de las ideas concernientes a la teorización de los campos señalados. Aplica el enfoque del

materialismo filosófico, sin apegarse estrictamente a la teoría de cierre categorial (Bueno, 1992). Demuestra que la musicología constituye un campo donde se despliegan teorías, modelos y praxis de investigación que responden a diversas tendencias gnoseológicas.

Palabras Clave: Aportes, teorización, musicología general y de América.

THEORIZATION AND MUSICOLOGY IN AMERICA

Abstract

The present text contains a reflection on disciplinary aspects of the general and continental musicology of America. It contributes a gnoseological systematization of the ideas concerning the theorization of the indicated fields. It applies the approach of

philosophical materialism, without adhering strictly to the categorical closure theory (Bueno, 1992). It shows that musicology is a field where theories, models and research praxis that respond to various gnoseological tendencies are deployed.

Keywords: Contributions, theorization, general musicology and America.

Los ámbitos

La diversidad de enfoques que posee la gnoseología de la postmodernidad le permiten a la musicología actual obrar en los terrenos disciplinario, interdisciplinario (Spencer, 2006), multidisciplinario y transdisciplinario. En el terreno disciplinario se realiza una musicología unificada y otra analítica. La musicología unificada aborda el estudio de la música como totalidad, con independencia de las categorías étnicas, sociales, económicas, políticas, territoriales, mediáticas, etcétera. Aplica sistemas de ideas, conceptos, enfoques y modelos de investigación con una visión universalista. La musicología analítica estudia la música en sus singularidades: históricas, culturales, étnicas, territoriales, disciplinarias, de género, entre otras. Se interesa por los particulares y sus diversidades.

En el campo interdisciplinar se realiza una musicología dialógica, donde las disciplinas conversan, comparten, intercambian y contrastan enfoques, modelos y prácticas en el estudio de la música. Lo multidisciplinar da cuerpo a una musicología multimedia, con medios, teorías, modelos y prácticas disciplinarias variadas que operan de manera vinculada en el estudio de los diversos aspectos musicales. En el terreno transdisciplinar se practica una musicología antónima, mediática, situada **al otro lado de**, que **a través de** nuevos medios y enfoques refunda el conocimiento musicológico.

La visión universal

Materializa una musicología unificada, basada en la idea de los universales. Estudia en el contexto mundial todo lo considerado música por los seres humanos. Constituye un sistema de teorías, modelos y prácticas de investigación generales, que dan cuerpo a una ciencia matriz, con cuerpos de estudios básicos, generales y de especialidades, enfoque y alcance global, universal. En esta coordenada no existe una música europea, asiática, africana, americana o de Oceanía, sólo existe una música que es parte de la cultura a nivel planetario.

Crea un conocimiento sin fronteras, internacional, aportado por la vanguardia, ajeno a las ideologías y proyectos continentales, nacionales, locales e institucionales. En su enfoque y metodología este conocimiento pretende ser sistemático, imparcial, racional, reproducible, comprobable, válido y comunicable, sin estar exceptuado de incurrir en fallas, errores, equivocaciones reparables. El estudio de la música en este escenario constituye un modo de: 1. Descubrir y producir nuevo conocimiento, con el intelecto y la sensorialidad, la razón, los métodos y

los instrumentos disponibles. 2. Generar resultados y productos útiles, ciertos, precisos que sirvan al avance propio y de la composición e interpretación musical.

La visión particular

Fundamentada en la idea de los particulares, donde la música constituye un objeto de estudio regional, situado en: 1. Su propia singularidad y autonomía con relación al arte en general y las restantes artes en sus peculiaridades. 2. La pluralidad y diversidad de las artes, como una de ellas. 3. Las visiones filosóficas, disciplinarias, interdisciplinarias, multidisciplinarias y transdisciplinarias. 4. Los lazos, parentescos y sujeciones históricas. 4. Las vinculaciones culturales. 5. Las demarcaciones geográficas. 6. Las delimitaciones metodológicas y disciplinarias. 7. Las connotaciones sociales, culturales y étnicas de las diversidades, entre otras.

En este dominio, por ejemplo, se puede ver y entender la música como algo vinculado a un continente, una cualidad por la que todas las manifestaciones presentes en él se relacionan y constituyen algo completo, total, distinto y separado del resto, y no puede dividirse o fragmentarse sin alterar o destruir su naturaleza y cualidad histórica-cultural; aunque es parte del conjunto de las músicas del planeta a modo de *symploké*. Es en este territorio donde tienen fundamento los términos “americanismo”, (Curt Lange, 1935) “panamericanismo”¹ (Rosa, 2006, Carrancá y Trujillo, 1942) e “inter-americanismo” (Aretz, 1980; González, 2009)², que pretenden englobar la música de América en un cuerpo común.

Es en esta visión donde tiene sustento, pertinencia, la práctica de una musicología que engloba y cohesiona el conocimiento de las manifestaciones musicales creadas e interpretadas en el continente que se extiende desde el Ártico y Canadá hasta la Tierra del Fuego y la Antártica, con sus proyecciones a otros lugares del planeta. En esta coordenada se pueden estudiar las instituciones, normas, teorías, modelos y prácticas que dan concreción a la música en el continente americano.

Las ideas de universalidad y particularidad se vinculan con sistemas terminológicos que dan cuerpo a las ideas de integración, identidad, diversidad, coincidencia, analogía, comparación, entre otros.

¹ Este término tiene en la musicología una presencia más tácita que explícita, responde a la doctrina Monroe.

² Un término que toma relevancia a partir de la creación de la Organización de los Estados Americanos (OEA), que da origen a proyectos como el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, con Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera en Venezuela.

Integración

Aplica cuando se divide y delimita el estudio de la música del continente en campos monocéntricos y policéntricos y se: 1. Realiza un estudio de aproximación analítica a las formas, estructuras y contenidos formales de la música y los relaciona con las instituciones, cosmovisiones étnicas y realidades geográficas en las que tienen sus raíces. 2. Estudian sus connotaciones históricas, constituciones culturales, mezclas étnicas y fusiones sociales. 3. Aborda su accionar en la vida cultural-social activa de los músicos y los portadores de tradiciones (cultores) que producen en lo histórico o consuetudinario manifestaciones musicales sincréticas, mestizas y mixtas (Leymarie, 2001), sin que desaparezcan en esencia sus raíces culturales y territoriales.

Es en este terreno donde han sido acuñados y aplicados los rótulos de música: “criolla”, “latina”, “indoamericana”, “afro-americana,” “afrolatina”, “afrocaribe”, “creole”, “mestiza”, “norteamericana”, “anglo-americana”, “de América del norte”, “centro americana”, “mesoamericana”, “americana central y del Caribe”, “americana central insular”, “antillana”, “del Caribe”, “caribeña”, “insular”, “de la Costa Atlántica” y “de la Costa del Pacífico”. “llanera”, “andina”, “sur americana”, “del Altiplano andino”, “amazónica”, “fueguina”, entre otras.³

Identidad

Crea un escenario en el que la música del continente es tratada como algo autónomo, descolonizado de una o varias músicas extra-continetales; pero no independizada de ellas, porque en su naturaleza sonora y raíz cultural conserva rasgos o es igual que estas, no muestra discrepancia. En esta coordenada se sitúan los que argumentan la existencia de una música con identidad americana; aunque en su esencia histórica y étnica-cultural no muestra divergencia con las de Europa y África, pues tiene sus raíces en ellas.

³ A las músicas englobadas en estos rótulos y restantes categorías, se les ha aplicado en las políticas de investigación y patrimonio cultural de los estados nacionales tres tratamientos: 1. El asumido por los que piensan que la música de una categoría (criolla, indoamericana, afrolatina, etcétera) no se crea ni se destruye, simplemente se transforma en su dinámica cultural e histórica. Aplica este sector el “principio de conservación de la energía” formulado por Albert Einstein que dice: “La energía no se crea ni se destruye; sólo se transforma.” (Einstein, 1905; Logunov, 1998) 2. La segunda, considera que la música en las sociedades no responde a una ley física sino a procesos históricos y culturales, y en ellos las categorías musicales se pierden cuando el proceso de fusión borra sus raíces o son desplazadas por otras. Tal argumento justifica actos de prevención, defensa, salvaguarda y preservación mediante la acción humana. 3. La tercera se emparenta con una visión ambientalista: defiende la necesidad de mantener a las culturas englobadas en cada categoría musical sin la intervención de ningún agente externo para que en su esencia permanezcan constantes en el tiempo, tal como lo plantea el “principio de conservación de la energía mecánica” en la física clásica y relativa.

Es en esta visión que se han formulado tesis, acumulado evidencia y realizado explicaciones para cimentar conceptualmente la existencia en América de una música occidentalizada que es mimesis de la realizada en España, Iberia o Europa, o de una música alterna que tiene sus raíces en las culturas del continente africano. A partir de este enfoque se ha planteado el problema de la identidad cultural en la música (Castillo, 1998) como el ingrediente esencial de la necesidad continental de sonar igual o diferente a una patria madre, península madre o padre continente.

En esta vertiente se afirma la existencia de manifestaciones musicales portadoras de la canadiñidad, estadounidense, bahameñidad, puertorriqueñidad, mexicanidad, guatemaltecanidad, hondureñidad, salvadoreñidad, nicaragüensenidad, costarricenseñidad, panameñidad, cubanidad, haitianidad, dominicanidad, barbadenidad, granadinidad, jamaiquinidad, trinitaridad, curazoleñidad, arubeñidad, colombianidad, venezolanidad, guayanesidad, ecuatorianidad, bolivianidad, peruanidad, chilenedad, brasileñidad, paraguayenidad, uruguayenidad y argentinidad, entre otras.

Originalidad

Aplicado para denotar la presencia de una legitimidad cultural en la música de América, no atribuible al legado de Europa, África y otras culturas extra-continetales. En esta visión, corresponde a las culturas indígenas (precolombinas y post-colombinas) la exclusividad de aporte a la existencia de una música originaria en el continente, por lo que la única música oriunda de América es: Azteca, Maya, Inca, Muisca, Caribe, Arawaca, etcétera. Es un enfoque cultural promovido por el endogenismo americano, nutrido por el movimiento intelectual, cultural y político indigenista.

Diversidad

Aplicado a las músicas de las culturas en el continente que se consideran opuestas, diferentes, múltiples o equivalentes y constituyen una realidad pluri-cultural en las áreas de investigación cultural, conformadas en América por el Ártico, Subártico, Noreste, Sureste, Llanuras, Suroeste, California, La Cuenca, La Meseta y el Noreste en Norteamérica. Mesoamérica, Área del Caribe, Área Andina, Área Amazónica, Brasileña Oriental, Chaco, Pampeana y Fueguina en Centro y Sur América, con sus respectivas regiones culturales.

Hay investigadores que abordan estudios en áreas como la Aridoamericana, Mesoamericana, Circuncaribe, Andina, Amazónica, Costera del Pacífico y Costera del Atlántico. En las regiones se puede hablar de Norte de México, Occidente, Altiplano Central, El Golfo, Oaxaca y zona Maya para Mesoamérica; Septentrional, Central, Centro Sur, Meridional y Extremo sur para la región Andina; de las Antillas y norte de Venezuela para la región Intermedia, entre otras.

En los estudios geopolíticos de diferenciación nacionalista se generan los nombres de música canadiense, estadounidense, bahameña, puertorriqueña, mexicana, guatemalteca, hondureña, salvadoreña, nicaragüense, costarricense, panameña, cubana, haitiana, dominicana, barbadense, granadina, jamaíquina, trinitaria, curazoleña, arubeña, colombiana, venezolana, guayanesa, ecuatoriana, boliviana, peruana, chilena, brasileña, paraguaya, uruguaya y argentina, entre otras.

En las investigaciones musicológicas federales (por estados o departamentos de los estados nacionales) se puede hablar, por ejemplo, de música amazonense, anzoatiguense, apureña, aragüeña, barinesa, bolivareense, carabobeña, cojedeña, deltana, falciana, guariqueña, lareense, merideña, mirandina, monaguense, neoespartana, portugueseña, sucrense, tachirense, trujillana, yaracuyana, varguense y zuliana para el caso de Venezuela, como Estado Nacional con organización geopolítica federal. Este caso se replica en las restantes naciones de América, en función de su organización interna de sistema de gobierno y división territorial.

En la indagación histórica se produce una diversificación temática. Evidencia de ella son los ejemplos siguientes: 1. Historia de los modos de realización de la música en el “Barroco” americano y su homónimo europeo. 2. Las culturas musicales erudita de salón y de concierto en las sociedades liberal y conservadora del siglo XIX frente a la música popular y erudita de las retretas. 3. Diferencias y convergencias entre los nacionalismos musicales folcloristas, republicanos y étnicos de los estados nacionales.⁴ 4. La música dodecafónica como concreción de la corriente modernista y de renovación en América (Chase, 1958), frente a la música de recreación folclorista y étnica nacional, calificada “primitivista” por los renovadores. 5. La canción pop y de la nueva ola frente a la nueva canción latinoamericana de los años sesenta a ochenta del siglo XX. 6. La música andina, llanera y oriental insular venezolana.

En el campo sociológico se puede diferenciar entre una música de élite, clase media y clase de bajos recursos económicos. Una música ligada a los sistemas de producción, distribución,

⁴ En folclorismo nacionalista tiene su núcleo en las músicas que se presumen son legadas por el saber popular europeo a América, mientras que el nacionalismo étnico ya opera con una categorización racial de los pueblos: entiéndase blancos, negros, indios y sus combinaciones raciales y culturales.

mercadeo y consumo industrial. Músicas de sectores (militar, religioso, público, civil, comercial, institucional, etcétera). Músicas de sectores étnicos, gentilicios, tendencias sexuales, género masculino o femenino. Músicas de producción primaria (artísticas y folklóricas), producción secundaria (industrial) y producción terciaria (digital). En el plano categorial se discrimina entre músicas cosmopolitas y músicas periféricas (exóticas), músicas urbanas, provinciales, locales, poblanas y rurales.

Coincidencia

Aplicado a las músicas con raíces comunes, cuyas cualidades sonoras son posibles de articular con las de músicas pertenecientes a otros mundos culturales (Corona, 2008), como contenidos de un continente. A partir de este enfoque se ha entablado conexiones de origen, empatía y analogía de la música de América con las músicas de otros continentes, para acuñar rótulos como los de “música hispano-americana”, “música ibero-americana”, “música latino-americana”, “música euro-americana”, “música afro-americana”.

Divergencia

Usado para caracterizar las expresiones musicales que se inclinan a una cosa y se separan de otra. Es básico para comprender cómo son desconectadas en el campo conceptual las manifestaciones musicales de América de los rótulos “música hispanoamericana” y “música iberoamericana”, y vinculadas al rótulo “música latinoamericana” que les quita su connotación ibérica o hispánica exclusiva y agrega el componente total latino, que las vincula con Italia y Francia y separa del mundo anglosajón.⁵

Analogía

Esencial en la investigación musicológica para realizar acciones sobre indicadores:

⁵ En el fondo esta rotulación atribuye el proceso de occidentalización cultural de América al Estado teocrático colonial instituido por la Iglesia católica romana (garante de la cultura latina) y la República aportada por la Revolución francesa y no a monarquía y nobleza española que en su pragmatismo económico se mantuvieron instaladas en el feudalismo de la inquisición y las cruzadas. Un tratamiento similar le da al puritanismo pragmático monárquico anglosajón que pobló la Nueva Inglaterra para separarlo de los estudios latinos y reducirlo a una “Bárbaro América”.

Acción:	Indicador (ejemplo):
Determinar la semejanza, vínculo, correspondencia entre manifestaciones musicales.	Similitud, conexión o propiedad común entre las músicas para danzas binarias.
Establecer relación.	La salsa y la timba están conectadas evolutivamente al son cubano.
Apreciar la sinonimia.	La igualdad de giros melódicos y armónicos entre el punto cubano y el galerón oriental venezolano. Las denominaciones americana y habanera aplicadas a una misma especie musical.
Reconocer la antinomia.	Golpe y pasaje llanero son opuestos en tempo de ejecución. La danza binaria es opuesta en métrica a la ternaria.
Conocer la subordinación.	La huasanga y el fandanguillo son especies de son huasteco.
Entender la supra-ordenación.	El paseo, son, merengue, puya y tambora constituyen el vallenato colombiano.
Entender la proximidad.	La samba es cercana a la rumba en su carácter festivo.
Relacionar causa-efecto.	El pasacalle español es la raíz del pasacalle ecuatoriano.
Ir de la parte al todo.	El yaguazo es un golpe de la revuelta en el joropo tuyero.
Ir del todo a parte	En el tamunangue se toca, canta y baila el poco a poco.
Notar la relación cogenérica.	Pajarillo, quirpa, catira, merecure, chipola, guacharaca, gavilán, gabán y periquera son golpes del joropo.
Determinar la inclusión.	El huayno peruano es sudamericano
Establecer la diversidad.	La música indígena argentina tiene sus raíces en las culturas de las áreas centro andina, litoraleña, pampeana-patagónica, chaqueana, etcétera.
Notar una falsa analogía	El joropo venezolano no guarda relación con el punto cubano.

El ejercicio anterior puede parecer rebuscado y simplista; pero sí se mira con detenimiento, se podrá notar que es medular para construir terminología, taxonomías y complejos terminológicos necesarios para disciplinar nominalmente a la musicología.

Un caso de taxonomía podemos formularlo si afirmamos que existe un dominio denominado **música de América** en el que puede demarcarse: 1. Un reino: la música tradicional de sudamérica. 2. Filos o dimensiones: música colombiana, venezolana, chilena, peruana, etcétera. 3. Clase: en la música colombiana las músicas: Caribe (occidental, oriental), del Pacífico (norte, sur), Andina (nor-occidental), Central (oriental, sur, sur-occidental), llanera, amazónica, isleña, de los valles

interandinos del pacífico (Wikipedia, “Ejes musicales de Colombia”, 2016) 4. Orden: en la música de la región Caribe colombiana están las de los departamentos de la Guajira, Atlántico, Magdalena, Cesar, Sucre, Bolívar, Córdoba y Sucre. 5. Familia: el vallenato, el porro y la cumbia son la familia de música más característica de estos departamentos. 6. Género: al sur de la Guajira, norte de Cesar y oriente del Magdalena se cultiva el vallenato. 7. Especie: la puya es una especie del vallenato. 8. Sub-especies: el porro tapao y la puya cantada con acompañamiento de acordeón, raspa y caja son sub-especies de puya.

Un ejemplo de complejos es: del huayno, zamacueca, punto, contradanza ternaria y vals, contradanza binaria, samba y rumba, son caribeño y de la canción (Gómez García y Eli Rodríguez, 1995)⁶ que abandonan las formas de clasificación de las especies musicales por áreas culturales, regiones, estados y se centra en aspectos musicales comunes (patrones melódicos, rítmicos, métricos y armónicos), literarios (para los casos de músicas con texto), relacionales (con las danzas o bailes), materiales (con instrumentos, agrupaciones instrumentales), históricos, culturales y sociales, entre otros.

Comparación.

Aplicada en la búsqueda sistemática de similitudes o parentesco entre patrones estructurales o contenidos de lenguaje musical presentes en las músicas de diversas culturas con propósitos de buscar conexiones, relaciones o diferencias. Su aplicación le ha permitido a los musicólogos agrupar, secuenciar, apreciar una música histórica y discriminarla (diferenciarla) de una ahistórica; una prehistórica de otra histórica; moderna de antigua; primitiva (salvaje) de civilizada; citadina de rural, urbana de provincial, cosmopolita de periférica; de cultores (portadores de tradición), compositores e instrumentistas; de institucionalidad musical e informalidad.

Ideas, dimensiones, sujetos y objetos gnoseológicos

Sin ideas materializadas en dimensiones conceptuales claras, con categorías e indicadores, es complejo definir en el plano gnoseológico qué es y ha sido la musicología en América. Las dimensiones son básicas para situar la relación gnoseológica en la que se instrumenta la musicología

⁶ Enfoque planteado por Argeliers León para la música cubana, aplicado a toda Latinoamérica por sus discípulas Victoria Eli y Zoila Gómez.

constituida por un “sujeto cognoscente, percipiente, dialógico, autológico” y un “objeto de conocimiento” sobre el cual desplegar la “operación de conocer” (Autores varios, 2000; Briones, 2006; Dancy, 2007; Castillo, 1998; Bueno, 1978), formular problemas de investigación, obtener respuestas y disponer de datos e información organizada que constituyan los contenidos de una ciencia (ontología), generados desde lo que caracteriza a lo americano en la música, en el continente y el mundo global.

La idea de sujeto cognoscente apunta aquí a: 1. Un operador de investigación que a partir de el descriptivismo, teoreticismo, adecuacionismo o circularismo interpreta conjuntamente la forma y la materia (Bueno, 1978, 1992) de la música realizada en América como realidad de estudio en tanto tiene que ver con ella como fenómeno, desde visiones como la pre-científica (pre-lógica), científica (lógica) o exo-científica (relativista), desde las que puede tener una conexión con otros sujetos y tener en cuenta los procesos psicológicos.⁷ 2. Un tipo singular o plural (social) de hombre que desde las posturas académicas exotérica y esotérica conoce la música del continente y a partir de la información, datos y materiales que obtiene, crea discursos y productos para iniciados y aficionados. 3. Un investigador que puede ser visto como un americano musicólogo o un musicólogo americano.

El objeto de conocimiento lo materializa un agente operatorio individual o colectivo⁸ que crea, interpreta y cultiva música en el continente y la convierte en evidencia oral o escrita y hechos humanísticos, sociales, culturales, económicos e históricos (Musri, 1999) para la investigación musicológica, en razón del conjunto de vínculos interhumanos e interinstitucionales que se establecen en la estructura territorial de América y sus relaciones con los otros continentes del planeta. Conocer el sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento es esencial para hablar de una musicología americana, como disciplina que estudia la música de América con matrices gnoseológicas.⁹ Es desde la relación gnoseológica que se concibe una musicología general (Ruiz,

⁷ El musicólogo es un sujeto que interpreta la realidad musical para sí mismo y los demás sujetos.

⁸ El “objeto de conocimiento” de la musicología es policéntrico porque: 1. Es un “sujeto” que materializan los compositores cuando el estudio musicológico depende de su testimonio vivencial o de lo expresado en sus obras. 2. Constituye una “subjetualidad” que estudia a los ejecutantes y cultores en su función de materializar la música en una corporeidad (Bueno, 2012). 3. Da cuerpo a una “objetividad metódica” para estudiar el repertorio escrito, las grabaciones, la música en sonido real y las demás fuentes documentales y testimoniales.

⁹ Asume aquí paradigmas como el cuantitativo, cualitativo o relativista; modelos como el de investigación documental, histórico, historiográfico, etnográfico, antropológico, sociológico, de ciencia positiva natural o social, estadístico, fenomenológico, interpretativo, estructuralista lingüístico, semiológico, cognitivo, etcétera; métodos como el documentalista, procesal de hechos o acontecimientos, contacto u observación in situ, epojé, probabilístico, científico; técnicas de recolección de información en campo y laboratorio, con sus instrumentos y recursos; técnicas de organización de la información; técnicas de presentación de la información, técnicas de edición e interpretación artística para los casos en que se trabaja con fondos musicales. Ejemplo, un estudio que investigue la música con el paradigma cuantitativo positivista y aplique el modelo de investigación científica funcionalista se interesará por la evidencia de la

1989) o de especificidad de modelos de investigación como la “histórica”, “historiográfica”, “sistemática”, “folclórica”,¹⁰ “antropológica”, “étnica” “etnohistórica”, “popular” (Grebe Vicuña, 1989; Waisman, 1989; González, 2001).

El objeto de conocimiento (creador e intérprete musical americano)¹¹ es tal en cuanto genera la evidencia oral y escrita (todo lo materializado musicalmente por él) a ser convertida en asuntos, temas, cuestiones, inducciones, deducciones, problemas de estudio en lo que posee, sabe, piensa, cree, percibe, comprende, dispone y hace el sujeto cognoscente de investigación en el contexto continental y otras latitudes. Objeto de conocimiento y sujeto cognoscente se enlazan en el cómo se ven y muestran, y en el cómo son percibidos y conocidos en identidades culturales extracontinentales e incluso vinculados con ellas. Es en esta conexión que afloran las posturas que estudian los músicos, la música, las fuentes (documentales y testimoniales)¹² y los contextos de una América total o fragmentada (de las Américas y los estados nacionales), ligada a España, Iberia, Europa, apartada de los Estados Unidos.

En la práctica musicológica el sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento de lo musical americano han sido objeto de una sectorización disciplinaria, de delimitaciones en campos que separan lo histórico-científico-sociológico de lo antropológico-etnográfico-etnológico. El abordaje histórico-científico-sociológico se ha reservado para el sector cultural donde el sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento están situados en la cultura escrita, y el estudio musicológico se interesa exclusivamente por la música que es un componente de esta tradición. Por su parte, el abordaje antropológico-etnográfico-etnológico enfoca el sujeto cognoscente al estudio de la música cultivada por un objeto de conocimiento conformado por un sujeto ágrafo, portador de una cultura de tradición oral. Es esta fragmentación categorial y delimitación epistemológica la que ha determinado

música en sus fenómenos, causas, intervinientes y efectos. Es esta la razón por la que la mayor parte de la musicología general (continental) y parcial (de países) realizada en América se ha interesado en individuos (compositores, instrumentistas, cultores, portadores de tradiciones) y en la música (escrita y oral) como evidencia, porque ha asumido un comportamiento positivista-funcionalista cuando sujeta estos temas a papeles, roles y estatus, con orígenes, desarrollos (progreso) y efectos (resultados, productos, evidencias).

¹⁰ Durante una etapa importante del siglo XX los estudios de la música de tradición oral de los pueblos del continente americano se ubicaron en el campo de conocimiento del folklore (saber popular) y no en la etnomusicología.

¹¹ Considerado en las ciencias sociales y disciplinas humanísticas también como “sujeto-objeto de conocimiento”, cuando suponen que el “sujeto” y “objeto” de estudio es el hombre en su realidad individual y social.

¹² Se puede hablar en la musicología histórica realizada en América de una corriente testimonial que va desde los cronistas de Indias hasta los relatos históricos de siglo XX, que no considera fuentes documentales escritas (o no las señala), y de otra que se realiza a partir de la visión positivista, que se basa en la cita de fuentes materiales dotadas de información verificable o posible de someter a un examen crítico de falsación. El objetivo central de esta segunda corriente es la transcripción, edición e interpretación de la documentación musical y su preservación en fondos.

la práctica de investigación musicológica y etnomusicológica (folklórica) realizada hasta nuestros días en América.¹³

La conducta de reservar el estudio histórico-científico-sociológico para la música de tradición escrita y antropológico-etnográfico-etnológico para la de tradición oral es transferida, obedece a una estrategia académica euro-centrista de categorización de los estudios musicológicos, adoptada por los Estados Unidos, instrumentada y aplicada desde el siglo pasado por las academias alemana, ibérica, francesa, italiana y angloamericana para sectorizar la producción del conocimiento histórico-científico-sociológico en la “musicología oficial” a un “sujeto-objeto racional”, “letrado”, “lógico” y el antropológico-etnográfico-etnológico a otro “irracional consuetudinario”, “iletrado”, “pre-lógico”.¹⁴ Son estos “sujetos-objeto” y sus producciones musicales los que para este enfoque forman la identidad musical de América.

La estrategia de hacer musicología situada en un hombre “civilizado-civilizador” (de cultura escrita), y otra desde un hombre “primitivo contemporáneo”, “incivilizado”, “buen salvaje” (folklórico, étnico, ágrafo, oral) tiene sentido en las mentes “etic” (latinoamericanistas),¹⁵ exógenas, no en las “emic”, endógenas (Pike, 1967). Frente a este modelo de hacer ciencia, los musicólogos de América tienen la alternativa de desarrollar una investigación interdisciplinaria y transdisciplinaria

¹³ Entre estos dos campos ha surgido paulatinamente la idea de realizar estudios sobre la “música popular”; aunque esta no termina de ser situada ni demarcada del todo. En América desde el siglo XX se han realizado estudios históricos y sistemáticos para la música escrita, estética, de corte académico occidental. Estudios comparados, folklóricos y etnomusicológicos para la música de tradición oral, propia de las comunidades, del saber popular. Ha surgido también un campo de estudio que se abroga la “musicología de la música popular”, que comprende la música realizada para la industria cultural, especialmente del espectáculo, disco, cine, mass mediática e internet.

¹⁴ Para este enfoque en América hay una música que hace un músico racional, letrado, positivo, compositor e intérprete académico. Otra que cultiva un portador de tradición musical oral comunitaria o cultor consuetudinario, sujeto iletrado. Se trata de la aplicación en América de una línea de investigación instrumentada para el estudio de la música llamada primitiva por ser de África, Oceanía o indígena americana, línea que se ha ampliado a una segunda que intenta estudiar la música oral heredada de la tradición occidental y a esta se agrega una corriente en los Estados Unidos que ha querido introducir en Latinoamérica la metodología que estudia la música culta de las culturas no europeas, con el propósito de exceptuarla de la investigación musicológica. Entre los objetos de estudio de la musicología y etnomusicología se inserta un músico urbano o urbanizado, sincrético, que es la materia prima de los productos musicales que produce, distribuye y vende la industria de la “música popular” a los consumidores. Para él se ha gestado paulatinamente una “etno-historiografía” musicológica, que lo aborda como sujeto étnico o en la historia de sus producciones. La diferencia establecida en los círculos académicos entre una música escrita y otra consuetudinaria tiene su analogía en la diferencia que se hace entre el derecho racional latino y el consuetudinario sajón.

¹⁵ Fueron investigadores de universidades de Europa, secundados curiosamente por los de Estados Unidos de Norte América, los que, influidos por los paradigmas de las ciencias sociales blandas (no nomotéticas), comenzaron a realizar estudios “africanistas”, “orientales” “americanistas” y “mediterráneos” (para malestar de los europeos), circunscritos a los pueblos de cultura oral, folclórica, ágrafa, con estudios comparados y enfoques etnográficos y antropológicos. Es dentro de estos estudios que se instaura la etnomusicología en los Estados Unidos para sustituir los estudios sobre el folklore musical de la musicología comparada. Desde los años ochenta del siglo pasado la propia musicología Europea y de América ha replanteado la idea de volver a una práctica de estudio unificada (Ruiz, 1989; Kohan, 1989).

sobre la música continental: una musicología de tradición y contexto,¹⁶ que constituya una ciencia categorial emic, delimitada por unos materiales musicológicos no solo racionalistas, lógicos, sino psicólogos y holísticos, que el musicólogo en la función de sujeto operatorio trabaje y pueda concretar en verdades sobre la realidad musical de América.

Cualidad del objeto de conocimiento en lo americano

Los problemas de la investigación musicológica en el territorio americano poseen singularidades y generalidades suficientes para producir teorías, modelos y prácticas a partir del tipo de agente individual o social que crea e interpreta la música y los enfoques que asume para su abordaje. La forma en que hasta ahora ha sido realizado el estudio de la música en el continente denota la presencia de un sujeto-objeto de conocimiento individual, singular (compositor o instrumentista) y de otro colectivo, plural (cultor, portador de la tradición). Entre ambos se ha gestado la figura de un artista musical mediático y una música para la industria cultural. La musicología de tradición y contexto puede trascender esta visión y estudiar un objeto de conocimiento integral e integrado, una unidad (totalidad)¹⁷ que agrupe:

- El legado del hombre creador de las primeras manifestaciones culturales sonoras en el continente, con una cosmovisión étnica, mágica, mítica, religiosa o social de su realidad: el hombre indígena (Alonso Bolaños, 2008; Autores varios, 2012; Estermann, 2010; Castellanos, 1970; Kuss, 2004; Martínez Miura, 2004),¹⁸ raíz del indigenismo cultural-musical que se atribuye una cultura musical originaria desde la existencia histórica del Abya Yala en pensamiento latinoamericano.

¹⁶ Sería paradójico que la musicología del siglo XXI siga atrapada en una visión unilateral, panóptica, que la reduce a una práctica de investigación basada en la observación o participación “etic”, de monólogo intelectual. Requiere entrar en una práctica de investigación-acción dialógica en los propios contextos culturales, para permitirle a las comunidades participar y construir su visión o cosmovisión “emic”, a nivel continental, regional, nacional, local. Aquí el papel del musicólogo es ser un facilitador del proceso investigativo colectivo, no un sujeto que observa un objeto cultural, histórico, social. Es este el escenario donde realmente tiene sentido la frase “al cuidado de...”. La realización de una “musicología emic” abre las puertas a una gnoseología centrada en los problemas reales de toda América.

¹⁷ América como unidad, el ser americano, el individuo americano, etcétera.

¹⁸ No confundir este “sujeto originario” con el “sujeto funcional”, “utilitario”, creado por las vanguardias del siglo XX con el propósito de articularlo en el proceso de construcción intelectual de América o de cada Estado nacional, dentro de una connotación donde los acontecimientos políticos son propiciadores del discurso musical plasmado en las obras musicales.

- La incursión de un hombre interviniente (europeo) que se insertó en el Abya Yala, con un comportamiento explorador, colonizador, catequizador, económico, “civilizador”, y con su absolutismo de verdad lo transformó en América, cuando lo incorporó a la cultura, economía y política de Occidente, bajo la figura de colonia de España. Se trata del hombre que transfiere de Europa al Nuevo Mundo las músicas de la sociedad teocrática feudal-monárquica y de la modernidad, y desde ellas posibilita la música de la modernización,¹⁹ el modernismo²⁰ y la anti-modernización, mediante varios agentes culturales-históricos considerados en la música erudita: amerindios, criollos blancos²¹ y negros,²² mestizos,²³ zambos²⁴ o el nuevo hombre americano.
- Las prácticas culturales-sociales del hombre africano que desde su inclusión “forzada” en el continente americano cultiva diversas manifestaciones musicales traídas de las comunidades de África, fundamentales para la constitución de un “etnicismo” musical negroide, base para la constitución de los sujetos culturales afro-americano, afro-suramericano, afro-caribe y afro-norteamericano.
- La aparición a finales de la colonia de un hombre americano intelectual, articulador de la revolución armada que concretó las independencias políticas y los países nacionales, las nacientes repúblicas con soberanías nacionales e identidad común de

¹⁹ Entendida aquí como la acomodación, adaptación o adecuación de las culturas de América y el planeta a la modernidad musical de la cultura occidental, con el propósito de camuflarse, realizar intercambio, parecerse, comportarse o ser como ella.

²⁰ Cuando se ve a la modernización musical como una herencia cultural occidental que abre las puertas a América para participar en las vanguardias de la modernidad. Es este el pensamiento que impulsa la propuesta dodecafónica de Juan Carlos Paz y nacionalista de Alberto Evaristo Ginastera en la Argentina, un ejemplo que se replica en todos los países de América para dar cuerpo a una generalidad erudita, que en el fondo está sumida en la tesis de civilización y barbarie, y junto a la música dedicada a los héroes de la patria compendia la idea de “nación americana”, “angloamericana” o “latinoamericana” contemporánea.

²¹ Agentes históricos de la música propia de la identidad cultural: sujetos como el cowboy en el oeste de los Estados Unidos, el charro en México, el llanero venezolano y colombiano, el gaucho argentino, uruguayo, paraguayo, chileno, brasileño y chaco boliviano.

²² Agentes de la música “negra” o afro-descendiente: blues, ragtime, jazz, gospel, soul, hip hop en los Estados Unidos; en torno a la religión yoruba en el Caribe, el vudú en Haití, la religión del candomblé y sus *orixás* en el Brasil, sincrética católica en el Atlántico, el Caribe y el Pacífico (en honor a San Pedro, San Juan, San Benito, Santa Bárbara, etc.), y el candombe en Uruguay, Argentina y Brasil.

²³ El cholo (mestizo) de la Región Andina.

²⁴ Un caso son los agentes de una música ligada al culto a María Lionza (indígena), matizado con la ritualidad de la religión yoruba.

idioma, cultura y símbolos patrios: héroes, banderas, escudos, himnos, árboles y aves nacionales, fundamento de la música republicana.²⁵

- La presencia en el siglo XX de un hombre productor y consumidor, “urbanizado industrial y mercantil”, materia prima de la música fonográfica y de espectáculo que materializa la industria cultural del disco y los mass media, con sus metas, objetivos y fines comerciales.²⁶
- La esperanza “americanista” y “nacionalista” de lograr la identidad en un hombre nuevo (teleológico), “el que vendrá” (Rodó, 1946; Zea, 1976; Galíndez, 2013.), llamado desde las independencias políticas y revoluciones liberales de los siglos XVIII, XIX, XX y XXI a construir una música para la identidad de América, a partir de dos dimensiones: la herencia cultural y la anti-modernización.

La herencia cultural

Por este cause fluyen varias categorías:

- a. La música mágica, mítica, religiosa y social del sujeto singular indígena y “amerindio”, propia de la cosmovisión del ser cultural constitutivo del Abya-Yala y la “América Aborigen”, constitutiva de una identidad originaria y base política del indigenismo musical en la historia y tradición del continente.
- b. La música ritual, formal, erudita y protocolar de la “tradición escrita” occidental, venida a América con la institucionalidad y el sujeto colonizador europeo, generadora de una herencia paternal o maternal entre ese sujeto singular colonizador y su descendencia en América, que ha sido base para la institución de una música occidental americana “barroca” (antigua), moderna, modernista y contemporánea

²⁵ Se ha dicho en ríos de letras que fueron figuras intelectuales como Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Luis López Méndez, Mariano Moreno, Bernardo O’Higgins, José de San Martín, Manuel Belgrano, María Morelos, entre otros, los que gestaron la independencia política de España; lo que no se dice es que fueron algunos de ellos los que, más allá de sus escritos, abrieron la puerta a la dependencia económica de Inglaterra, a través de la deuda externa y el tratado bilateral de comercio que le permite los anglosajones explotar los recursos naturales del continente y acomodarlo al posterior colonialismo económico de los Estados Unidos.

²⁶ Es a partir de este hombre que se puede estudiar una música ligada al mercado del disco, el espectáculo y los medios. Su presencia en el cine, la publicidad, el video clip, el video juego y la producción musical.

que se inserta en la vanguardia internacional.²⁷ Escenario donde establece conexión con proyectos como el hispanoamericano, iberoamericano, lusitano-americano, canario-americano,²⁸ euro-americano y globalizador.

- c. La música de tradición oral europea, arribada al continente con el individuo fundador y poblador de las ciudades y provincias, de concepción urbana y rural, base de un sujeto cultural “janónico” que ve con una de sus caras a sus raíces en Europa y con la otra se mira en el criollismo americano.
- d. La música de un sujeto “afroide” que en su proceso histórico de sumisión y liberación cimienta a un ser singular, mágico, mítico, religioso y social, base en la que se asienta la música que da materialidad a los ideales de la negritud y el afroamericanismo.
- e. La música de un sujeto singular “sincrético”, “mestizo”, “fusionado” que da cuerpo al “espíritu del pueblo”, como resultado de: 1. La mezcla entre los tipos raciales y culturales. 2. La fe canónica y razón “civilizadora” que produce un sujeto “indígena” y “afroide” con cultura y mentalidad occidental. 3. El camuflaje de las manifestaciones culturales indígenas y africanas en las europeas (Vallejo Tobón, G.: 1987).
- f. La música de un sujeto “emancipador” encarnado en los héroes de la independencia y en su proyección al caudillo liberal o conservador romántico, que con la milicia o la civilidad contemporánea cimienta la música republicana del siglo XIX, XX y XXI, en sus canciones patrióticas y revolucionarias, marchas e himnos.
- g. La música de un “sujeto cultural contemporáneo”, constituido en la diversidad cultural, no enlazado por la unidad sino por la variedad en la identidad continental, base para la autonomía de los “sujetos culturales” nacionales, republicanos, regionales, provinciales, estatales, departamentales, municipales, parroquiales, locales, etcétera.

²⁷ Como parte de la modernización y el modernismo, en el cultivo de esta música han participado no sólo los europeos y sus herederos en América, sino los indígenas, negros y mestizos, y las migraciones de sujetos de diversas nacionalidades ocurridas durante la modernidad y postmodernidad.

²⁸ Sofía Barreto ha realizado estudios de vinculación entre las manifestaciones musicales de Islas Canarias y Venezuela, temática que se proyecta a América (Barreto, 1997).

- h. La música industrial, mass mediática, impregnada de un sujeto cultural “anglo-panamericano” pragmático,²⁹ en puja con un sujeto cultural espiritual latinoamericano.³⁰

La anti-modernización

Es un efecto del vacío de identidad cultural americana, nacional, republicana, regional, estatal, municipal, etcétera, que han supuesto los intelectuales y creadores del continente cuando ven a la cultura y la música de América como imitación (modernización) de la cultura occidental.³¹ Esta percepción ha dado cuerpo al fenómeno denominado “dependencia cultural”, que afirma la inexistencia de un modo autónomo de pensar y hacer música americana en las etapas de la pre-modernidad (Estado teocrático-monárquico de la colonia de España), la modernidad (con su iluminismo racional y romántico³² y Estado liberal nacional), la modernización (con un Estado cultural y económico dependiente del productivismo industrial y financiero, y del objetivismo científico y mecanicismo tecnológico) y la postmodernidad (con su ideal de Estado político, económico y cultural independiente).

El complejo de dependencia cultural ha sujetado el lenguaje, la técnica, los recursos, la teoría y la estética de la música en lo americano a la historia y “oralidad” de Europa (Iberoamérica, Hispanoamérica, Angloamérica, Galoamérica), fenómeno que ha generado desde el siglo XIX rebeliones intelectuales³³ liberadoras, independentistas, salvadoras, autonomistas, descolonizadoras, separadoras, autogestionarias, dirigidas a fabricar una “identidad propia”, a partir de:

- a. La autonomía y autodeterminación cultural. Supone una separación y diferenciación cultural americana de Europa, e incluso intercontinental entre Anglo-América y

²⁹ Un sujeto masificado en el siglo XX por la industria del disco, las orquestas de radio y los show musical televisivos y cinematográficos, que le permite a la música popular urbana y rural industrializadas tomar un papel preponderante en el escenario mercantil, secundadas por la música académica. Es entorno a este fenómeno que se ponen de moda los términos “transculturación”, “aculturación”, “endoculturación” (enculturación), entre otros.

³⁰ A grandes rasgos la música popular de América se ha delineado en una tensión implícita, a veces explícita, entre las músicas populares que han surgido en el escenario industrial anglo-americano y las del escenario latinoamericano, independientemente del control que ejerce hoy la industria musical de Estados Unidos, Europa y Asia en el planeta.

³¹ Decimos cultura occidental porque España también ha sido inquietada con el fenómeno de la identidad musical, cuando se ha ligado la raíz de su música a los árabes y latinos (romanos). Hay investigadores que sitúan el inicio de la música española en las obras de Enrique Granados, Isacc Albéniz y Manuel de Falla (Collet, 1943; Ramos López, 2012).

³² Es en este escenario donde adquieren fortaleza la música de salón y concierto, junto con la del teatro lírico.

³³ Son intelectuales como el cubano Alejo Carpentier los que enfatizan en la necesidad de constituir una identidad musical de América Latina.

Latinoamérica o entre países. Es a partir de esta división que se puede hablar de un “musicología en Latinoamérica” (Gómez, 1984) y otra en “Angloamérica”. Propone la igualdad en las condiciones de creación, distribución y comunicación de las realizaciones musicales en el mundo global.

- b. El revisionismo histórico. Propone la producción intelectual de modos alternativos de ver los hechos históricos y las posturas ideológicas sobre ellos. Entre sus tendencias destacan:
1. La visión de *feedback*, para la cual los recursos naturales y culturales del Abya-Yala fueron los que hicieron posible la modernidad de Occidente y los avances en su música,³⁴ como respuesta a la conquista armada, religiosa, económica y cultural desplegada desde Europa en el Nuevo Mundo.
 2. La estructuralista que atribuye autonomía, pero no independencia de Europa, a las personas e instituciones que gestionaron y realizaron la conquista, colonización e independencias en América. Circunstancia que las convierte en responsables de los asuntos militares, religiosos, económicos, culturales y musicales ocurridos en el continente, lo cual exceptúa a las personas y autoridades europeas de todo lo ocurrido.
 3. La incriminatoria que endosa toda la responsabilidad de la conquista y colonización militar, religiosa, económica, política y cultural (musical) a personas e instituciones europeas y las sume en una “leyenda” negra: de destrucción racial-cultural y depredación de los recursos naturales.
 4. La ilustrada que sitúa la verdadera existencia política y cultural de América a partir de la independencia, como efecto de la modernidad republicana francesa y latinidad italiana.
 5. La contemporánea que supone un plegamiento cultural (musical), económico, político y social de América a la “democracia cultural” promovida por los Estados Unidos.
 6. La materialista histórica que en América ha producido durante el siglo XX y lo que va del XXI una “postura antiimperialista”, con una música contestaría a las intervenciones de un trillado “imperialismo cultural” de los Estados Unidos y sus aliados europeos.³⁵

³⁴ A partir de esta tesis se podría suponer que fueron las formas de hacer música heterofónica, homofónica y monofónica con las flautas monosoidales, bisoidales, trisoidales y tetrasoidales americanas, que conocieron los europeos al llegar a América, las que habrían servido de modelo a la cultura occidental para desarrollar una polifonía florida y policoral, y formas de canto vocal e instrumental acompañado por conjuntos instrumentales, distintos de la monofonía y polifonía de la “prima pratica”. (Castellanos, Op Cit., 1970).

³⁵ Base de un capitalismo cultural plasmado en las formas industriales de producción, distribución y mercadeo de la música mass mediática y de espectáculo popular, a la que se adicionan también la música académica y de tradición oral.

- c. El cosmogonismo “histórico cultural” o “etnohistórico”. Argumentado en la presencia oculta, simbólica, del realismo musical mágico de América en las manifestaciones sonoras cultivadas en el continente. Fenómeno cultural que lo habría salvado de perecer en las prácticas culturales de la colonización, señaladas por la historia situada en la “leyenda negra”, que hoy no sólo agrupa a los españoles y portugueses, sino a los demás grupos extra-continetales e intercontinentales generadores de colonialismo económico y cultural en los dos últimos siglos.
- d. Igualitarista-proactivo. Supone la existencia de una identidad musical autónoma en América, que en su autodeterminación busca un trato en igualdad de participación para el sostenimiento de la música global, no de dependencia de la música hispanoamericana (Claro, 1967),³⁶ iberoamericana, euro-americana o panamericana.
- e. Crítica-modernizante. Afirma la existencia de una crisis continental en las experiencias musicales acumuladas durante la práctica cultural de la modernización que no deja morir y descansar en paz a los nacionalismos musicales. Propone centrarse en los problemas generales de la música de América como arte, desligándola de toda vinculación política.
- f. Continental-nacionalista-estatal. Percibe un estado de crisis en el discurso musical moderno (esteticista, racionalista, subjetivo)³⁷ europeo que ha sido una de las causas de la eclosión en América de una música alternativa, diferenciada: continental, regional, nacional, republicana: base de los “nacionalismos” y “republicanismos” musicales, que se instrumentan en una visión fronteriza, separatista entre identidades nacionales; aunque no independientes de una identidad global americana.
- g. Histórica-cultural. Ve en América una acumulación de experiencia histórica y cultural suficiente para dar cuerpo a un criollismo étnico musical blanco y negro en la tradición oral, producto de la aclimatación en el territorio americano de las manifestaciones musicales hispánicas, portuguesas, inglesas, francesas y africanas, fenómeno que las separa de sus orígenes y las convierte en algo independiente, propio de América.

³⁶ Que sería el objeto de estudio de una “musicología hispanoamericana.”

³⁷ Es vital para la musicología que se realiza en América atizar el debate gnoseológico sobre las implicaciones de la crisis de la modernidad y modernización para entender hoy el significado de la anti-modernización musical y no reducirla a un simple desencuentro entre nacionalistas primitivistas y agentes de la renovación o nueva música.

- h. La crítica-museológica. Cuestiona la primacía que en la práctica se da a la producción, distribución y consumo de música occidental de la pre-modernidad y modernidad, como parte de un feudalismo gremial de corte europeo en América, que neutraliza la posibilidad de cimentar un discurso musical y organizaciones musicales (instrumentales) producto del mestizaje cultural entre las músicas indígena, europea y africana.
- i. Compleja. Señala la existencia de una confusión recurrente entre los medios aportados por la modernidad y la modernización para hacer música y las formas y contenidos musicales culturales en los que debería plasmarse el sujeto americano.
- j. Abierta. Considera la posibilidad de hacer música con referentes culturales sonoros extra-continenciales no europeos o panamericanos.
- k. Postmodernista-cultural. Declara la muerte del “discurso musical universal” promovido por los intelectuales de la modernidad y modernización en América y plantea el surgimiento de las diversidades musicales en el continente, entre ellas las nacionales no nacionalistas y las americanas no americanistas, como expresiones alternativas de pensamiento. En esta corriente se inscriben también las viejas y nuevas tendencias del “americanismo musical” constituido en las diversidades nacionales.

Con la musicología de tradición y contexto se puede delimitar en la música de América un sujeto-objeto de conocimiento colectivo, diverso, materializado por:

- Los grupos “originarios”: aztecas, mayas, incas, caribes.
- Los grupos intervinientes:³⁸ Ibéricos (canarios, castellanos, andaluces, aragoneses), criollos (mantuanos, blancos de orilla, pardos, mulatos, negros), religiosos (franciscanos, capuchinos, mercedarios, jesuitas), sociales (aristocracia ibérica, aristocracia criolla, blancos de orilla, pardos, etcétera), políticos (liberales, conservadores), étnicos (blancos, negros, indios), migrantes (italianos, alemanes, chinos, árabes), económicos (agrícolas, industriales, financieros, mercantiles), milicias (nacionalistas, continentalistas y globalistas).

³⁸ Los grupos ibéricos históricamente pasan de la condición de intervinientes a la de constituyentes, pues son ellos los que motorizan la creación del Estado teocrático colonial y del Estado Nacional con la independencia.

- Los “grupos que vendrán” en el futuro (mediante migraciones y conformaciones internas) con aportes de músicas de tradición escrita y oral.

En la existencia de la modernización es importante evidenciar la presencia de un sujeto-objeto de conocimiento formal, institucional, que impulsa una música de “simbología nacional” o “tradicionalista” desde la persona jurídica y natural del Estado nacional y su precedente el Estado teocrático monárquico colonial. Base para comprender la música religiosa católica realizada en América³⁹ y de las empresas de la fe que la adversan, así como la música de corte barroca en América (teatro lírico, vocal e instrumental) e ilustrada republicana: himnos nacionales, estatales, de instituciones (escuela, iglesia, medios), milicias. Es básico conocer y manejar estas categorías conceptuales para entender las estilizaciones que los viejos y nuevos ideales nacionales y religiosos le dan a sus músicas y músicas populares y folclóricas (tradicionalistas), con el propósito de convertirlas en formas de adoctrinamiento y disciplina nacionalista en los oficios de los templos, actos patrios, medios de comunicación y programas escolares.

La relación gnoseológica en la materialización cultural de lo americano

En la investigación musicológica apunta a un contenido y continente que constituye y caracteriza a la música de América. Una música constitutiva de una unidad o diversidad, que tiene sus componentes estructurales en la música o músicas como:

- Concreción de una tradición escrita y oral en América, vista como unidad generadora de lo americano, diferenciada de las músicas extra-continetales.
- Formas constitutivas de un pensamiento musical erudito que en sus formas y contenidos se suma y enriquece a la música vanguardista e intelectual de Europa y los otros continentes.
- Espíritu de las cosmovisiones que caracterizan a las culturas regionales, nacionales, locales, parroquiales, rurales.
- Evidencia continental o nacional de una autonomía política y cultural.

³⁹ Ligada al poder y la devoción instaurados por ese Estado teocrático, base para la tradición litúrgica y la música religiosa no litúrgica realizada en el continente.

- Determinante de fronteras entre estados nacionales, en una América vista como fragmentación, fronteras, disputas, diversidades, territorialidades.
- América histórica, civilizada, modernizada, frente a la música de la América salvaje.
- Cuerpo articulador de una cosmovisión que está presente en el grupo, la tribu o la etnia, que es a-histórica y a-estatal.

El estudio de la relación gnoseológica en el estudio de la música americana se concreta en los modelos de investigación aplicados. Entre ellos el:

Positivista-funcionalista-pragmático. Es un modelo que direcciona su metodología a mostrar la historia musical intelectual de América a partir de la descripción, transcripción (paleografía), edición, análisis, interpretación y grabación de la evidencia documental de la música en el continente, junto al estudio y divulgación de las figuras compositivas que la produjeron. En este enfoque el “objeto de estudio” es constituido con la evidencia documental que es posible de verificar y los argumentos que se pueden someter a falsación. Se trata del modelo musicológico introducido por Robert Stevenson y luego Samuel Claro Valdés (alumno de Paul Henry Lang, Edward Lippman y Ernest Sanders)⁴⁰ para abordar la “música del pasado de América” o “barroco musical americano” a partir de manuscritos existentes en archivos de catedrales y conventos del territorio “latinoamericano”.

Americanista histórico – historiográfico. Centrado en darle un cuerpo argumental gnematológico y documental al “americanismo musical”, a partir de las expresiones musicales religiosas y de cortes del barroco continental, la música germinal de la ilustración musical ocurrida en territorios “periféricos” de la América Colonial de la última mitad del siglo XVIII, que le permite a Francisco Curt Lange hablar de “milagro musical” al referirse al caso de la música religiosa y profana producida en Caracas y de mestiza a la promovida por las hermandades en Minas Gerais. Forman parte de esta tendencia los estudios sobre bandas musicales en América, organizaciones esenciales para entender la música del republicanismo y el difusionismo musical pre-nacionalista realizado en las retretas (Aharonián, 2008).

Antropológica – etnomusicológica – folklorológica. Aplica modelos de investigación antropológicos, etnográficos, etnológicos y de folklorología al estudio de las músicas de tradición

⁴⁰ Luego de Stevenson hay investigadores que continúan esta tendencia: Samuel Claro Valdés, Luis Merino, Juan Manuel Lara Cárdenas, Aurelio Tello, Bárbara Pérez Ruiz, etc.

oral en sustitución de los estudios de musicología comparada.⁴¹ Fue introducida esta corriente por folkloristas (Carvalho-Neto, 1969) musicales y etnomusicólogos como Fernando Ortiz, Eduardo Sánchez Fuentes, Vicente Teódulo Mendoza, Carlos Vega (Aharonián, 1997), Heitor Villalobos, Alejo Carpentier, Guillermo Abadía Morales, Andrés Tovar Pardo, Isabel Aretz (1993), Luis Felipe Ramón y Rivera, Argeliers León, Samuel Martí, Bruno Nettl, Leda Valladares, Gerard Béhague, Daniel Devoto, Miguel Olmos Aguilera, etcétera.

Formalista – teórica – sistemática. Centrados en realizar desde América un estudio de la música a partir de las ciencias duras (positivistas, neopositivistas) y las disciplinas de la música, con ciertas aperturas a las ciencias sociales y la filosofía: matemática, física y acústica del sonido, organología, estética de la música, psicología de la percepción, semiología musical, neuro-musicología, cognición musical, tecnología del sonido, realidad virtual y teoría musical. Forma parte de esta corriente Humberto Sagredo Araya, María del Carmen Aguilar, Olimpia Sorrentino, Gabriela Pérez Acosta, Gabriel Pareyón, entre otros.

Referencista – histórico – historiográfica. Centrada en: 1. La clasificación, catalogación y estudio de los archivos y depositarios documentales con fuentes musicales y referenciales históricas (Huseby, 1990-1991): manuscritos musicales, copias, mimeografiados, fotocopias, ediciones musicales, iconografía, fuentes legales, comerciales, políticas, sociales, etcétera. Aplica normas locales y generales como el Dewey, LBC, RISM, RILM. 2. El inventario de acontecimientos musicales y fichas biográficas de los músicos con datos documentales e información testimonial. Dentro de esta corriente se ubican Lauro Ayestarán, José Ignacio Perdomo Escobar, Gilbert Chase, Walter Guido, José Peñín, Leandro Donozo, Silvia Glocer, entre una lista muy enjundiosa que abarca a todos los catalogadores de materiales documentales en el continente.

Sociológica – humanista – cultural. Interesada en la música: 1. De la incertidumbre y el relativismo postmoderno. 2. De la globalización y desglobalización en América. 3. De redes y por redes sociales. 4. De ecología y modelos de desarrollo. 5. En el mundo y la vida de la mujer. 6. De emigrantes, desplazados, refugiados y desterrados. 7. “Tribus” urbanas. 8. Diversidades culturales y géneros. 9. Ambientes urbanos y hábitat: urbanismo, ecologismo y paisajes sonoros. 10. Comunicativa, generadora de interacción social directa, mediática y por realidad virtual. 11. Convertida en moda de la contracultura. 12. Constituida en semiótica social, ligada a tendencias y

⁴¹ Iniciados en Europa por Charles Burney (1726), continuados en el siglo XIX por Thomas Ellis y a inicios del siglo XX por Curt Sachs, Bela Bartók, Leo Janacek y Zoltan Kodaly. A mediados del siglo XX comienza a ser denominada antropología musical y luego etnomusicología.

convencionalismos de las nuevas identidades urbanas y diversidades sociales. 13. Entendida como gnoseología social cognitiva. 14. Convertida en *danger music*, arma acústica, instrumento de tortura para la desconstrucción de subjetividades. 15. Vista como resistencia sonora en tiempos totalitarios. 16. Entendida como espejo de las estructuras e intereses sociales en sus inclinaciones o divergencias políticas. 17. Historia social de tendencias musicales y estudio de casos. 18. Producto para consumidores y prosumidores. 19. Como mercancía en la industria cultural. 20. Concreción de soberanía cultural. 21. Vinculada a movimientos en pro de los derechos humanos y la no discriminación racial: “La vida de los negros importa.” Se trata de un área inagotable de temas. En algunos de ellos han trabajado Juan Pablo González, Rubén López Cano, Leandro Donozo, Suzanne G. Cusick, Silvia Glocer, Julio Mendívil, Omar García Brunelli, Berenice Corti.

Los discursos

El discurso gnoseológico de la musicología

En la realidad cultural y académica de América el discurso musicológico es producido en cuatro vertientes: 1. Entre musicólogos que comporten el lenguaje técnico, teorías, modelos y prácticas de la musicología. 2. Entre musicólogos y músicos que comparten el lenguaje musical como sistema lingüístico y la música como realidad lógica. 3. Entre musicólogos e ilustrados que comparten el lenguaje verbal técnico (terminológico) en torno a la música y la musicología. 4. Entre musicólogos y sujetos que conciben la música desde su lenguaje coloquial. Para los dos primeros casos, los musicólogos producen un discurso teórico-práctico musical que se concreta en transcripciones de obras, análisis musicales, interpretaciones musicales desde enfoques musicológicos. Para el tercero y cuarto caso generan un discurso nematológico, informativo o coloquial, que se concreta en catálogos, artículos técnicos, críticos, divulgativos, comentarios y opiniones en diarios, programas de mano, entre otros.

Discurso teórico

Es producto de un trabajo lógico de construcción y representación en el mundo de los conceptos, que genera teorías, modelos y prácticas musicológicas con las cuáles se produce conocimiento sobre la música, en los planos histórico, sistemático y contextual. Su función esencial

es la reconstrucción histórica, cultural y técnico-artística de la música del pasado o el estudio de la actual, para comprender las formas, estructuras, patrones, sistemas musicales a que obedece, con diversos propósitos: analizarla, transcribirla, editarla, divulgarla, construir teoría musical a partir de ella, develar nuevas técnicas, sistemas, materias, elementos sonoros o generar estrategias para su estudio en los campos de la lecto-escritura o la percepción sonora.

Discurso gnematológico

Es un discurso de opinión, comentario, narración, descripción, explicación, argumentación o crítica sobre los hechos artísticos de los intérpretes y las obras musicales de los compositores. Es esencialmente informativo, comparativo, contrastante o dialéctico. Parte desde la develación del ser de un fenómeno musical -lo ocurrido en un hecho musical concreto- y lo contrasta con un deber ser, canon, estándar o modelo asumido por un sujeto o institución, que es convencional, ideal e incluso personal. Un ejemplo de este discurso sucede cuando se realiza trabajo crítico o reseña en un diario, revista, sobre lo que ocurrió musical y técnicamente durante la interpretación del repertorio en un concierto y se lo contrasta con lo que debió suceder según la tradición interpretativa de una determinada escuela o una visión argumental crítica.

Paradoja gnoseológica en el discurso musicológico, a modo de coda

Entre la fase de transcripción y edición de la música, los musicólogos han insertado una etapa intermedia, dirigida a interpretar la obra musical transcrita antes de sujetarla a los criterios de edición y entregársela impresa a los músicos. Se ha gestado esta fase técnica con el propósito de someter la obra a una prueba musicológica, destinada a detectar fallas técnicas o artísticas: problemas en las estructuras melódica, rítmica, armónica; el desarrollo de la articulación o entonación, el metro, la instrumentación, etcétera. Lo curioso es que muchos musicólogos olvidan en esta fase el comportamiento sistémico que implica el acercamiento musicológico a una obra musical con fines de validarla desde un método disciplinar y se sumergen en el trabajo artístico, subjetivo, formal, psicológico propio de los intérpretes musicales, sin percatarse que este comportamiento los hace suplantar una función propia de su objeto de estudio: los músicos. Es así como se genera una paradoja en la que el sujeto cognoscente se vuelve objeto de estudio y con ello la musicología desaparece porque pasa a ser arte de la música.

Referencias documentales

- Aharonián, C. (1992). *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo, Ombú.
- _____. (1997). “Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero”. *Revista musical chilena*. V. 51 n.188. Santiago, Universidad de Chile, Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/298189748/Coriun-Aharonian-Carlos-Vega-y-la-Teoria-de-La-Musica-Popular>
- _____. (2008). “Pra ver a banda pasar”. Seminario. Brasil, O olhar Sul-Americano”. Río de Janeiro, Universidade Federal do Río de Janeiro, ms.
- Alonso Bolaños, M. (2008). *La “invención” de la música indígena en México*. México, SB editorial.
- Aretz, I. (1993). *Manual de folklore*. (8ª ed.). Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____. (ed.) (1980). *Etnomúsica en América Latina*. Caracas, Monte Ávila Editores, INIDEF, 1980.
- Autores varios (2000). *Compendio de epistemología*. Madrid, Editorial Trotta.
- Autores varios. (2012) *Abya Yala: Una visión indígena*. La Habana, Cuba, Editorial Ciencias Sociales.
- Barreto, S. (1997). “Canciones del oriente venezolano y música de las Islas Canarias”. *Actas del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Benicassin, Villa Elisa, mayo. Coordinador Ramón Pelinski.
- Bernstein, B. (1981). “Codes, Modalities and the Process of Cultural Reproduction: A Model.” *Anglo American Studies*, vol. 1, N° 1.
- Briones, G. (2006). *Teoría de las ciencias sociales y de la educación. Epistemología*. México D.F., Trillas S. A.
- Bueno, G. (1978). “Conceptos conjugados”. *El Basilisco*, N° 1, 88-92.
- _____. (1992). *Teoría del cierre categorial. Introducción general. Siete enfoques en el estudio de la ciencia*. Oviedo, Pentalfa Ediciones.
- _____. (2012). “Gustavo Bueno, curso de filosofía de la música, 1b.” *You Tube*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch=XjouaLrehm8>.
- Carrancá y Trujillo, R. (1942) *Panamericanismo y democracia*. México, Ediciones Botas.
- Carvalho-Neto, P. (1969). *Historia del folklore Iberoamericano: las culturas criollas desde sus comienzos hasta 1965*. Santiago, Editorial Universitaria.
- Castellanos, P. (1970). *Horizontes de la música precortesiana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Castillo, G. (1998). “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano.” *Revista musical chilena*, Santiago, Universidad de Chile, 52/190: 15-35.

- Chase, G. (1958). *Introducción a la música americana contemporánea*. Buenos Aires, Editorial Nova.
- Claro V., S. (1967). “Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana”. *Revista musical chilena*. Santiago, Universidad de Chile, 21/101, (julio-septiembre), 8-25
- Collet, H. (1943). *Los maestros de la música. Albéniz y Granados*. Buenos Aires, Editorial Tor.
- Corona, I y Alejandro L. (eds) (2008). *Postnational Music Identities. Cultural Production. Distribution and Consumption in Globalized Scenario*. New York, Lexington Books.
- Curt Lange, F. (1935). “Americanismo Musical”. *Revista brasileira de música*. Río de Janeiro, Instituto Nacional de Música de la Universidad de Río de Janeiro, marzo, 1935.
- Cusik, S. G. (2006). “La música como tortura/La música como arma”. *Revista transcultural de música*. N° 10. En: <http://www.sibetrans.com/a153/la-musica-como-tortura-la-musica-como-arma>.
- Dancy, J. (2007). *Introducción a la epistemología contemporánea*. Madrid, Editorial Tecnos.
- Einstein, A. (1905). “Does the inertia of a body depend upon its energy-content?”. Fourmilab. En: www.fourmilab.ch/etexts/einstein/E_mc2/www/
- Estermann, J. (2010). *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autótona andina*. Quito, Ecuador, Ediciones Abya Yala.
- Galíndez, M. (2013). “El problema de la identidad latinoamericana y la filosofía de Leopoldo Zea.” Disponible en: [Servicio.bc.uc.edu.ve/educación/revista/a5n10/5-10-13.pdf](http://servicio.bc.uc.edu.ve/educación/revista/a5n10/5-10-13.pdf).
- Gómez, Z. (1984). *Musicología en Latinoamérica*. La Habana, Arte y Literatura.
- Gómez García, Z., y Eli Rodríguez, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana, Pueblo y Educación.
- González, J. P. (2001). “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista musical chilena*, Santiago, Universidad de Chile, 55, N° 195, Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003
- _____. (1986). “Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana”. *Revista musical chilena*, 40/165 (enero-junio), 59-84. Disponible en: <http://www.revistaderechopublico.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13288/13563>
- _____. (2009). “Musicología y América Latina: una relación posible.” *Revista Argentina de Musicología*, Buenos Aires, 10, 43-72. Disponible en: www.academia.edu/1859857/Musicología-y-America-Latina-una-relación-Posible.
- _____. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical.

- Grebe Vicuña, M. E. (1989). “Reflexiones sobre la vinculación y reciprocidades entre la etnomusicología y la musicología histórica.” *Revista musical chilena*, 43/172 (julio-diciembre), 26-32.
- Huseby, G. (ed. general) (1990-1991). “Bibliografía musicológica latinoamericana.” 1990-1991). *Revista musical chilena*. Santiago, Universidad de Chile, Disponible en: www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewfile/12839/13126.
- Kohan, Pablo. (1989). “Comentarios sobre la unificación teórica de la musicología según la propuesta de Irma Ruiz y Leonardo Waisman.” *Revista musical chilena*, 43/172 (julio-diciembre), 33-40.
- Kuss, M. (ed.) (2004). *Music in Latin America and the Caribbean: an Encyclopedic History*.
- Leymarie, I. (2001). “La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente”. *Eufonía*. Música para todos. Enero-febrero. Disponible en: www.gras.com/revista/eufonía/021-musica-para-todos/libros-la-musica-latinoamericana-ritmo-y-danzas-de-un-continente.
- Logunov, A. A. (1998). *Curso de teoría de la relatividad y de la gravitación*. Moscú, Universidad Estatal de Lomonósov.
- López Cano, R. (2007). “VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM en ciudad de la Habana, Cuba.” *ETNO. Boletín Informativo de la SIBE*, 15-46.
- Martínez Miura, E. (2004). *La música precolombina. Un debate cultural después de 1492*. Barcelona, España, Grupo Planeta, 55(195).
- Musri, F. G. (1999). “Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia.” *Revista musical chilena*, 53/192 (julio), 13-26.
- Pike, K. (1967). *Language in relation to a unified theory of structure of human behavior*. The Hague, Mouton.
- Ramos López, P. (2012). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. La Rioja, Universidad de la Rioja.
- Rodó, J. E. (1946). *El que vendrá*. Montevideo, Claudio García y Cía.
- Rosa, G. (2006). *El Congreso de Panamá de 1826 y otros ensayos de integración en el siglo XIX*. México, UNAM-Eon.
- Ruiz, I. (1989). “Hacia una unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología.” *Revista musical chilena*, 43/172 (julio-diciembre), 7-14.
- Spencer, Ch. (2006). “Aproximaciones interdisciplinarias al estudio de la música popular. La escena y el cuerpo en América Latina y el Caribe.” *La Habana, Boletín de Música de las Américas*, N° 17, 81-87.

Vallejo T. (1987). Gustavo. *Cristianismo y supersticiones en América. Rasgos de religiosidad popular Latinoamericana*. Caracas, Venezuela, Ediciones Paulinas.

Van Dijk, T. A. (2002). “Tipos de conocimiento en el procesamiento del discurso.” *Lingüística e interdisciplinaridad: desafíos del nuevo milenio*. En: Parodi, G. (ed.). *Lingüística e interdisciplinaridad: desafío del nuevo milenio*. Valparaíso, Universidad Católica, 41-46.

Waisman, L. (1989). “¿Musicologías?”. *Revista musical chilena*, 43/172 (julio-diciembre), 15-25.

Wikipedia. (2016). “Ejes musicales de Colombia.” En: http://es.wikipedia.org/wiki/Ejes_musicales_de_Colombia.

Zea, L. (1976). *El pensamiento latinoamericano*. Barcelona, España, Editorial Ariel, 1976.