

Diálogos con la hermenéutica analógica: del análisis unilateral a la comprensión dialógica del fenómeno musical en la historia.

*Edgar Andrés Vallejo Erazo*¹
Noveno Ciclo de Historia
Universidad de Nariño
zdres@hotmail.com

RESUMEN

El problema fundamental de no ver la música como una fuente significativa para la historia deviene de un problema de percepción de dicho arte y una larga tradición historiográfica que imposibilitaba dicho acercamiento y trato significativo. Este precedente conduce a producir posturas radicales a la hora de tratar la música desde la historia. Por tal motivo es necesario plantear nuevas formas de abordar el fenómeno musical, entendiéndolo como una parte fundamental de la cultura. Para ello, la presente ponencia parte de establecer un recorrido sucinto sobre el papel que ha cumplido la música como objeto de estudio dentro de la historia. Luego, se esbozaron los principales problemas de orden teórico que imposibilitaban un tratamiento significativo del mismo como objeto de estudio histórico. Posteriormente se plantea una posible solución de dichos problemas retomando la hermenéutica analógica, como alternativa estable para la comprensión integral del fenómeno musical.

PALABRAS CLAVE: Hermenéutica analógica, historia, Fenómeno musical

Considerar al arte como una fuente significativa de estudio, que permita comprender una dimensión histórica y cultural, aun hoy, es una premisa que genera cierta polémica y recelo en la academia histórica. El arte en todas sus manifestaciones se ha percibido como: otra

¹ Estudiante de 9° semestre de la licenciatura en ciencias sociales de la Universidad de Nariño. Tallerista en el 2° congreso interdisciplinario de estudiantes de ciencias sociales (2015) en la ciudad de Bogotá-Colombia, con el taller: “Música corpus purus”. Ponente en el XIV foro de estudiantes de filosofía (2016) en la ciudad de Pasto- Nariño con la ponencia: “De Adorno a Jankélévitch. Un salto significativo en la estética e historiografía musical del siglo XX”. Ponente en el 12° Congreso Nacional de Sociología (2016) en la ciudad de Pasto- Nariño con la ponencia: “La prensa Colombiana: De la dictadura positiva de Rojas Pinilla a la dictadura negativa”. Ponente en el V encuentro regional de estudiantes de historia (2017) en la ciudad de Puebla-México, con la ponencia “Hermenéutica analógica e historia. Aproximaciones conceptuales hacia un nuevo paradigma interpretativo”. Miembro del semillero de investigación en historia del Banco de la República.

de las muchas formas de expresión cultural, como una proyección o un subproducto de la sociedad, como un mero “*reflejo de la estructura material*”², como una mera “*superestructura determinada por la infraestructura*”³, o también, como una simple forma de “*goce hedonista*” o espiritualista que no aporta nada significativo al conocimiento “real” de las sociedades⁴. En suma, se ha privado al arte de una dimensión simbólica y una dimensión gnoseológica que son constitutivas del mismo. Ya lo afirmaba Freedberg, al establecer críticamente que existe una pretensión intelectualista y racionalizada de la historia tradicional con respecto al estudio del arte, que niega el poder inherente que tiene el arte para cambiar y construir una sociedad, e influir en su devenir histórico⁵.

Esta postura tradicional con respecto al arte desemboca en una separación entre la relación dialógica constituida entre arte, cultura y sociedad, y por ende, provoca una disociación a la hora de estudiarlos como fenómenos complejos e interrelacionados. Dicha separación, se acrecienta en el lenguaje musical, a tal punto de consolidar una serie de “*epistemes*” (*Positivismo, Marxismo, Estructuralismo*)⁶ en las cuales la música no es considerada como parte integral para el estudio de la cultura y la sociedad⁷. Esto se evidencia en los escasos trabajos históricos encaminados a la comprensión de la sociedad, de las mentalidades, etc a través del estudio de la música (entendida esta como fuente). La mayor parte de dichos trabajos simplemente se limitan a hacer una anotación anecdótica y mimética de la misma, en trabajos encaminados a estudios regionales o una historia descriptiva. Más allá de eso no se evidencian trabajos dentro de la historiografía que comprendan la música como objeto y fuente fundamental de interpretación de la realidad. Por otra parte cabe agregar que la

²Martin Baña, “Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico”, *Pensar. Epistemología y ciencias sociales* N° 5 (2010): 40.

³ Daniel Hernandez Iraizoz, “Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música”, *Sociológica* Vol.: 29, N° 80 (2013): 130.

⁴ Jaume Aurell, *La escritura de la historia, De los positivismo a los postmodernismos* (Valencia: Universitat de Valencia, 2005), 93.

⁵ David Freedberg, *El poder de las imágenes* (Madrid: Ediciones cátedra, 1992).

⁶ Se retoma dichos presupuestos epistemológicos desarrollados entre el siglo XIX y el siglo XX, ya que la historia como disciplina científica se funda en el siglo XIX únicamente, antes no existe una institucionalización de la misma. Por tanto los criterios de rigurosidad cambian sustancialmente antes del siglo XIX y después del siglo XIX

⁷ Enrico Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea* (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 13-18.

historia de la música, centrada en un estudio endógeno de la misma, no contribuye a llenar el vacío anteriormente expuesto, puesto que muchas veces olvida la conexión de las expresiones musicales con la sociedad, el contexto histórico y espacial, volviendo dicha historia un terreno especializado que no contribuye a la comprensión integral de la sociedad y cultura.

No obstante, con el devenir de la disciplina histórica se ha posibilitado trasgredir los paradigmas de pretensiones objetivistas (historia cuantitativa, positivista, historicismo clásico) que sustentaban dichas percepciones del arte (“nacidas de una concepción hedonista de la misma, que inspiró el criterio mayormente minoritario de quienes no ven en el arte más que una distracción”⁸) e impedían tratar los componentes de la cultura como fuente fundamental de comprensión histórica. Es a mediados de los 70 donde se comienza a plantear un acercamiento poliédrico al fenómeno histórico, basado en un concepto amplio de “cultura” (desde la antropología simbólica de Geertz), el cual permite entender todas sus manifestaciones, y en este caso el lenguaje musical, como un foco complejo de experiencia histórica y social, que tiene la posibilidad de comunicar, significar y guardar en sí vestigios históricos y culturales de las formas de percibir, comprender y construir la realidad en las sociedades a través del tiempo⁹.

Con el giro cultural, el debate musical dentro de la academia comenzó a volver borrosas las fronteras disciplinares y permitió abordar dicho fenómeno desde una interdisciplinariedad necesaria. Gracias a dicho giro en la historia y una renovada musicología, se consolidaron las bases necesarias para superar uno de los mayores tabúes existentes dentro de la academia histórica, como en el ámbito musical: “*el cual juzgaba a la música, como un género demasiado formal, que no admitía análisis de los no especialistas en ella*”¹⁰, volviendo este arte un terreno marginal no apto para los historiadores. Superado dicho tabú, fue posible reconocer la relación inherente entre lenguaje musical e historia,

⁸ Joaquín Zamacois, *temas de estética y de historia de la música*, (Barcelona: Labor, 1990), 14.

⁹ Baña, *Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico*, 59-61.

¹⁰ Michael P. Steinberg, *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*, (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2008), 18.

entendiéndola como “*un significativo componente existencial de la historia de la vida cultural*”¹¹. El lenguaje musical será entonces “*más que un objeto de estudio: será [Es] un medio de percibir el mundo. Un útil de conocimiento*”¹².

Esto, a la postre conlleva al reconocimiento del lenguaje musical como fuente no convencional de comprensión histórica, como objeto de estudio histórico riguroso, que sirve no solo para comprender expresiones culturales (en un sentido anecdótico), si no formas de construcción de una sociedad, formas de percepción de la realidad y los procesos históricos que los han provocado y su devenir en el tiempo.

Pero, producto del reconocimiento de la relación inherente entre historia y lenguaje musical, se han planteado nuevos problemas vinculados a la interpretación de la música desde una perspectiva histórica. Ya que, al ser un foco complejo de experiencia histórica, un objeto de estudio histórico potencial y al ser al mismo tiempo una fuente de comprensión histórica, su estudio se basa fundamentalmente en un ejercicio de interpretación (por las características inherentes no solo de este arte y su posibilidad comunicativa, si no por las características de toda fuente histórica). Dicho ejercicio interpretativo puede caer en una incompreensión de los insumos artísticos, generando un erróneo conocimiento del mismo, y por antonomasia un erróneo conocimiento de la sociedad, de la cultura y de la temporalidad a la cual se estudia.

Todos estos problemas interpretativos yacen, por una parte, en las características inherentes de este arte y por otra, en su tendencia interpretativa hacia la subjetividad. Puesto que la recepción de la música en los oyentes no es única ni inmutable, es propensa a una policromía de interpretaciones a nivel emocional. Dicho proceso surge debido a las características propias de la música, que permiten dicha variabilidad interpretativa, necesaria para enriquecer el sentido artístico de la música, pero problemática a la hora de buscar una comprensión más académica y con fines gnoseológicos.

¹¹ Steinberg, *Escuchar a la razón.*, 18.

¹² Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (México: Ed. Siglo XXI, 1995), 12.

Entre dichas características se puede encontrar su formalidad (es decir las formas estilísticas propias de la música), sus diferentes planos de escucha como diría Copland¹³ y fundamentalmente su lenguaje no lingüístico; Estas, permiten que dicho arte sea definido como una forma de “*teoría social muda*”, una “*forma de conocimiento sin conceptos*”¹⁴ que puede resistir cualquier construcción de sentido por parte del historiador, puesto que dicho ejercicio hermenéutico difícilmente se puede debatir o contraponer con el sentido primario de la obra (puesto que no existe como tal). Dicho problema se constituye en un problema de traducción (que persiste en todo ejercicio hermenéutico)¹⁵ del lenguaje artístico, al lenguaje lingüístico o extra musical.

Toda traducción conlleva a una pérdida de la riqueza del sentido, empobreciendo el significado. Pero dicha traducción es necesaria a la hora de realizar un ejercicio hermenéutico. El error, surge cuando se pierde de vista el punto de referencia que permitía llegar a una interpretación acorde al objeto que se interpreta. Si se pierde dicho punto de referencia (que para la música serían la partitura, las formas estilísticas, las melodías, armonías, el espacio de experiencia del autor, su contexto histórico, social y cultural, y los diferentes contextos espaciales y temporales donde la obra se ha manifestado) puede conllevar a una pérdida de toda capacidad gnoseológica de la misma, impidiendo un estudio riguroso y complejo.

Lo anterior, deviene en un problema fundamentalmente significativo: la unilateralidad e unidireccionalidad del estudio histórico frente al lenguaje musical. Esta unilateralidad se establece como una imposición del investigador sobre el objeto a estudiar, y se traduce como una relación coercitiva donde una obra musical esta subyugada por el historiador, la cual puede desembocar en una atribución anacrónica de sus intenciones. Esta relación sujeto-investigador-activo y objeto-receptor-pasivo, le confiere al fenómeno artístico y a

¹³ Aaron Copland, *Cómo escuchar la música* (México: Fondo de cultura económica, 1955), 27-35.

¹⁴ Baña, *Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico*, 57.

¹⁵ Mauricio Beuchot, *Tratado de Hermenéutica analógica* (México: Editorial Itaca & Facultad de Filosofía y Letras De la Universidad Nacional Autónoma de México, 1997), 73-75.

sus insumos una intencionalidad y función concreta, que lo encaminaran a una re significación del mismo, desde objetivos y fines específicos, desembocando así en una parcialización del fenómeno musical y aún más peligroso, en una interpretación expuesta a una gran variedad de anacronismos exhibidos como verdad.

En suma, el problema ahora no recae en considerar o no a la música como fuente para la historia, sino como abordarla sin caer en una interpretación o una construcción de sentido erróneos, y a la postre una elaboración de conocimiento carente de bases sólidas.

Como respuesta a dicho problema, se ha conducido a dos vertientes muy rígidas, que se basan en la condición misma de este arte, pero enfocadas desde puntos totalmente opuestos: por un lado, se refuerza desde una relación unidireccional y jerarquizada, una «*hermenéutica univocista*»¹⁶, una postura objetivista, nacida de una concepción intelectualista de la música, donde el investigador o interprete (historiador) construyen un significado considerado como único y verdadero, entendiendo a la obra como objeto pasivo, receptor de la interpretación del investigador. Y por otro lado, como respuesta a la aparente imposibilidad de una verdad en las ciencias sociales y humanas en general, surge entonces, una apertura postmodernista a la infinita construcción de sentido, una «*hermenéutica equivocista*»¹⁷, basada en una relación unilateral invertida, donde se prime la obra sobre el investigador, entendiéndolo como sujeto-pasivo. Este re-crea el significado a cada instante, dando cabida una subjetividad distorsionadora, donde cualquier interpretación resulta válida¹⁸ (aquello se manifiesta dentro de la historiografía como corrientes postmodernistas, que permiten las reinterpretaciones dentro de una construcción de relato entendido siempre como ficción.¹⁹). Dicha apertura hacia la subjetividad denota el espíritu de la contemporaneidad, donde lo polisémico, lo indeterminado, lo ambiguo, lo múltiple, lo inquieto se establecen como base en la vida orgánica de la obra de arte. Y la cuantía de información semiótica y simbólica de una obra se intensifica creando infinitas

¹⁶ Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, 49-54.

¹⁷ Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, 49-54.

¹⁸ Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, 53-54.

¹⁹ Aurell, *La escritura de la historia*, 113-130.

formas de interpretarla y darle múltiples sentidos. “*La obra abierta*” como apertura total a la subjetividad y apertura a su plano connotativo hace que todo arte sea visto como objeto de estudio no riguroso, en la medida que no se comprende en su complejidad²⁰.

Este panorama, no permite entrever a profundidad la capacidad del lenguaje musical como objeto de estudio histórico, por tal motivo, es necesario plantear una relación dialógica entre la historia y el lenguaje musical, que propicie una construcción de conocimiento desde unas bases sólidas pero flexibles. Para ello, y como una alternativa al problema fundamental de radicalización de las perspectivas que tratan este arte, surge desde la hermenéutica analógica planteada por Mauricio Beuchot, un camino posible a un análisis poliédrico del fenómeno artístico, como objeto de estudio complejo para la historia. Esta se establece como una vía alterna a la tensión existente “*entre los que piensan que interpretar es recuperar el significado intencional del autor, reducido a uno solo y los que piensan que interpretar es buscar significados al infinito*”²¹

Surge entonces, la hermenéutica analógica como un camino posible hacia una relación dialógica y rigurosa para el estudio del fenómeno musical, esta impide fragmentar la obra de arte, resignificarla y disponerla a hablar cosas que ella misma no dice o sugiere.

Pero para plantear la hermenéutica analógica como posible solución al problema anteriormente mencionado, es necesario de ante mano reconocer: por un lado, la historicidad inherente en el lenguaje musical y por otro, su capacidad comunicativa, en un sentido amplio de la palabra, ya que al ser una expresión comunicativa, esta permite transmitir patrones de significados para el hombre y por el hombre, los cuales serán vitales para la construcción de una realidad específica y una percepción específica de la misma, es decir, una forma de relación entre los sujetos y su contexto, que se resignifica en una temporalidad y espacialidad determinada. La música será entonces vista como una forma de “representación” de la realidad, vital para su redefinición y reconstrucción continúa.

²⁰ Bhaszar, *La semiótica de la obra de arte*, 129-150

²¹ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación* (Barcelona: Ed. Lumen, 1992), 357.

Al poder reconocer lo anteriormente dicho, se facilita plantear un estudio histórico riguroso enfocado en lo simbólico, debido a que “*lo simbólico entendido como representación es un ingrediente esencial de la cultura, porque da vida a la memoria, tradición e identidad*”²² Para ello, es imperativo por un lado, ratificar la existencia de una dimensión semiótica del lenguaje musical, enfocada en lo simbólico, y por otro lado, lo que Michael Steinberg ha denominado «*la dimensión musical de la historia*»²³, como dimensiones conocibles e interpretables.

La primera de dichas dimensiones, la dimensión semiótica es vital (a nivel teórico) para el historiador, dado que le permite conocer cuáles son los diferentes actores que están inmiscuidos dentro del fenómeno musical, el proceso comunicativo en sí mismo y la producción de significado, puesto que permite percibir a la música como un tipo de signo que el hombre interpreta, construye, adapta y re define. Esta dimensión, será elemental para vislumbrar la construcción de realidades a partir de la música, es decir, entrever la transformación del signo (en este caso musical) al acto y del acto al signo (simbólico). O en otras palabras poder comprender el proceso relacional que establece Hauser: “*Arte y sociedad están en una dependencia mutua ininterrumpida. Esto no significa solamente que se influyen mutuamente...significa también que a cada cambio ocurrido en una esfera corresponde una alteración en la otra, y este produce a su vez un cambio ulterior en el sistema del que partió la alteración*”²⁴.

Por otra parte, esta dimensión conducirá a reconocer el error teórico de ver en el arte una simple expresión subjetiva del individuo, que busca únicamente la producción de goce desde la “*poiesis*” o “*catarsis*”²⁵. Entendiendo que esta postura tradicional, y un tanto romántica, de ver en el arte “una cosa en sí”, como expresión simple en sí misma, o como

²² Mauricio Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica* (México: Fondo de cultura económica & Universidad autónoma de México, 2008), 139.

²³ Steinberg, *Escuchar a la razón*, 17-45.

²⁴ Hauser, Arnold. *Sociología del arte 2. Arte y clases sociales* (Barcelona: Labor, 1977): 201

²⁵ J. F. Bhaszar, *Semiótica de la obra de arte* (Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008), 106-111.

expresión de la personalidad de un individuo único, impide lograr develar la conexión interna del arte más allá del simple individuo, es decir, hacia la construcción colectiva de una realidad, pues dicha construcción de sentido debe comprenderse en un ejercicio de intersubjetividad, que conecta al individuo y a la colectividad, en un proceso denominado recepción.

La obra al entrar en relación con un individuo o colectivo, como establece Adolfo Sánchez Vázquez, ingresa en un proceso llamado recepción²⁶. Esta recepción hace viable que una obra de arte tenga vida más allá del creador que la hizo posible, es decir, que la obra de arte se convierte en un organismo existente y por ende comprensible cuando deja a tras al creador (como sujeto primario que le da una vida efímera, en la medida que solo existe y produce significado en su proceso de creación e interpretación misma del autor) y pasa a entablar una relación dialógica con el receptor (como sujeto secundario que la reanima y le da vida más allá del autor). Por lo tanto, la obra artística por sí sola no puede llegar a significar algo, su sentido no existe, en la medida que no es conocido, necesita de un receptor quien actuara como decodificador de la obra, en un sentido semiótico. Es entonces, la recepción el proceso vital para la construcción de sentido y de significación de la obra artística. Pero en dicho proceso de recepción existen otros componentes esencialmente significativos: la subjetividad del receptor, el proceso de intersubjetividad, el espacio en el cual se interpreta y el contexto temporal e histórico en que se desarrolla dicha interpretación.

La segunda dimensión, por otra parte, se enfocara en la historicidad del fenómeno musical, que a su vez faculta el conocer las diferentes interpretaciones de la obra musical a través del tiempo y su repercusión en lo social y cultural. En esta dimensión se logra entender al lenguaje musical, como un modo de discurso cultural transhistórico, enmarcado dentro de una temporalidad, que permitirá comprender no solo el pasado histórico y cultural, las representaciones, las ideologías, la concepción de la cultura, entre otros aspectos, sino también conocer el presente enmarcado en la relación que establece la

²⁶ Adolfo Sánchez Vasquez. *Introducción a la estética de la recepción. Ciclo De la estetca de la recepcion a una estetca de la participacion* (Mexico: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

sociedad del presente con dicho fenómeno musical. De lo anterior surgen dos premisas fundamentales (enmarcadas dentro de la relación dialógica inherente y el proceso de recepción de la obra) que darán los lineamientos necesarios a la hora de estudiar el lenguaje musical: 1º) la dimensión musical de la historia crea un vínculo entre el presente y el pasado y 2º) como es un fenómeno transhistórico, este conduce a vislumbrar que existe una “*sedimentación de lo histórico dentro de la musica*”²⁷.

Para Baña esta sedimentación de lo histórico dentro de la musica se puede comprender como: los vestigios históricos no solo del proceso de creación de la misma y de las relaciones espacio temporales construidas en correspondencia a los diferentes actores del proceso comunicativo, sino de su transformación y resignificación a través del tiempo, (a través de su plano connotativo), entendiendo que dichos procesos tanto el de creación, como el de resignificación no surge de la nada, ya que son un proceso colectivo, donde el contexto, la cultura y la temporalidad son fundamentalmente constitutivas²⁸. Por lo tanto, dichos aspectos pueden ser comprendidos por el historiador desde un análisis histórico cultural, posibilitando la sustentación de la premisa que la historia cultural permite llegar a partes del pasado a los que otras clases de historia no pueden llegar²⁹. Esa sedimentación de los vestigios del pasado, se hace visible en un “*nivel de configuración, es decir lo dominante*”³⁰ de la obra musical, que subyace en la “*materialidad de la obra*”³¹, ya sea esta entendida como la partitura, las formas estilísticas, entre otras. Este nivel dominante subsiste y se mantiene a través del tiempo, porque es parte de la esencia misma de la obra y por tal motivo guarda los vestigios del pasado.

Lo anteriormente dicho conllevaría a hacer posible un análisis de la significación de la obra a través del tiempo, desde su producción hasta su presente interpretación, entendiéndolo como un proceso histórico. Ese análisis de las distintas significaciones de la obra musical,

²⁷ Baña, *Theodor W. Adorno y la musica como fuente del conocimiento histórico*, 61.

²⁸ Baña, *Theodor W. Adorno y la musica como fuente del conocimiento histórico*, 59-63.

²⁹ Peter Burke, *Debates y perspectivas de la nueva historia cultural* (Medellín: Universidad nacional de Colombia, 2011), 50.

³⁰ J. F. Bhaszar, *Semiótica de la obra de arte* (Santiago de Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2008), 80-97.

³¹ Baña, *Theodor W. Adorno y la musica como fuente del conocimiento histórico*, 59-63.

es posible realizarlo a través de la comprensión desde su plano connotativo, ya que reconoce la obra en su relación con los receptores-intérpretes de la sociedad, como ellos afrontan la obra, como la resignifica, como la adaptan creativamente o transforman simbólicamente, en diferentes contextos espacio-temporales (una adaptación creativa³²), es decir, dentro de un contexto cultural específico.

Con dicho reconocimiento de la dimensión musical de la historia, el papel del historiador debe ser el de captar el significado y comprensión del fenómeno musical desde la contextualidad, desde la historicidad misma que plantea el fenómeno musical y que permite no solo comprenderlo como una expresión autónoma, sino como una representación cultural, en la cual se viabilice hacer inteligible un adverso no conocido de la misma, sus significados ocultos, los vestigios históricos que están inmersos en ella y su papel dentro de la construcción social y cultural de la realidad de un determinado grupo. Más que la realidad reflejada en la obra, aquello de lo que convendrá ocuparse al historiador, sería entonces de la *resignificación* de aquella obra por un observador dotado de recursos verbales y cognitivos, propios o heredados³³.

Ahora bien, de la mano con el reconocimiento de la dimensión historia de la música y el reconocimiento de su dimensión semiótica, la hermenéutica analógica facilita crear un ambiente propicio para fundamentar una relación entre historia y lenguaje musical de manera dialógica y no impositiva. Para así, comprender al lenguaje musical no solo como objeto-pasivo de estudio, sino como modo de experiencia y comprensión histórica y cultural, y en sí misma como lenguaje potencial de análisis de la cultura, puesto que conecta la producción de significación de la obra, con el contexto espacio-temporal en la cual fue creada, y permite conocer dicho proceso sin llegar a redefinirlo y por lo tanto tergiversarlo. Gracias a estas, el objeto a estudiar, ya no será visto como un espejo de lo real, sino que es concebido como un texto, es decir, que pasa a ser parte de una trama de producción de significado según el contexto, espacio y actores que intervienen en dicha producción. Lo anterior será fundamentalmente significativo para un viraje teórico en la

³² Peter Burke, *Formas de historia cultural* (Madrid: Alianza editorial, 2000), 246-247.

³³ Justo Serna & Anacleto Pons, *La historia cultural. Autores, obras, lugares* (Madrid: Akal, 2005), 176.

historia o como diría Serna y Pons: *“esta reconsideración es fundamental a largo alcance, porque los textos no tienen productores y autores, sino lectores que participan, que interviene, que interpretan y como los primeros, se ven envueltos en la polisemia de sentido”*³⁴. Por dichas características polisémicas la hermenéutica analógica se proyecta como un modelo de interpretación estable pero a la vez flexible y sobre todo riguroso.

La hermenéutica parte de la interpretación de un texto, por tal motivo y retomando la concepción amplia de texto que establece Ricoeur³⁵, una obra musical puede ser comprendida como texto “polisémico”, susceptible de análisis, que necesita un tratamiento específico que no la agote, ni la fragmente.

Al ser fundamentalmente análoga, esta hermenéutica permite no perder el punto de referencia (anteriormente explicado) y evitar el problema de las interpretaciones desmedidas, ya que admite un rango de interpretaciones que no se desfasen u olviden el punto referencial del texto, es decir, lo dominante para la obra musical. Lo análogo como diría Beuchot es: *“lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido en parte idéntico en parte distinto, predominando la diversidad”*³⁶

La hermenéutica analógica se proyecta no solo como una posibilidad para la no fragmentación de los insumos históricos existentes dentro de la obra musical, sino también como un punto intermedio entre el paradigma hermenéutico positivista “unívoco” y el paradigma hermenéutico romántico “equivoco”. Su papel consiste en *“evitar la temida unificación o identificación simplificadora, la monolitización del conocer y también en evitar la nociva equivocidad, la coronación del relativismo”*³⁷. Viabiliza trasgredir la unilateralidad anteriormente expuesta, ya que hace dialogar a los actores del proceso interpretativo:

“La relación entre el papel de los lectores o receptores, autor y texto es

³⁴ Justo Serna & Anacleto Pons, *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, 166.

³⁵ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción* (México: Fondo de cultura económica, 2002), 127-147.

³⁶ Beuchot, *Tratado de Hermenéutica analógica*, 38

³⁷ Beuchot, *Tratado de Hermenéutica analógica*, 43

*fundamental para entender la analogía dentro de la hermenéutica. Si se da una preponderancia del lector tiende a la subjetividad, si se da una preponderancia del autor, tiende a la objetividad. Por tanto, debe establecerse la **intencionalidad del texto**, donde se entiende que el texto ya no dice exactamente lo que decía el autor, porque entra en juego con el lector, este le hace decir algo más”³⁸*

Esa resignificación del lector, hace posible comprender implícitamente y explícitamente aspectos culturales e históricos de él, la sociedad a la que se interpreta y su contexto a través del tiempo. Debido a que ese proceso de construcción de significados, a través de interpretaciones, se nutre de la esfera espacial y temporal de la sociedad misma y de su devenir, ya que estos códigos de significación anteceden al individuo, es decir, se tejieron poco a poco en el tiempo, dándole un sentido específico a la realidad.

Por otra parte, en ese ejercicio de interpretación, es necesario agregar *la phronesis* como modelo para la hermenéutica. La cual establece la importancia de realizar un ejercicio interpretativo, en el cual la elección entre todas las interpretaciones construidas, sea pensada desde la prudencia. Esta conduce a una ética interpretativa, donde el historiador será consiente que dicha interpretación no puede ser concebida como una verdad absoluta, ni como una reinterpretación carente de sentido, sino como una aproximación³⁹.

Complementando lo anterior, surge la “*la contextuación*” (o comprensión del texto en relación a su contexto espacio-temporal y al contexto actual⁴⁰) de la obra musical, como característica vital para lo planteado en esta ponencia, esta permite no distorsionar la información y conocimiento que puede surgir de la obra musical. Dicha contextuación es posible realizarla a través del dialogo entre: una hermenéutica analógica intransitiva (comprensiva), el reconocimiento de la historicidad del fenómeno musical, su dimensión semiótica- comunicativa y transversalmente a lo anterior, una otredad histórica que comprenda las distancias interpretativas entre el pasado y el presente (recurso necesario

³⁸ Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, 32-47.

³⁹ Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, 36.

⁴⁰ Beuchot, *Tratado de Hermenéutica analógica*, 17.

para evitar los anacronismos)⁴¹.

La característica intransitiva⁴² de la hermenéutica analógica, crea un escenario propicio para la comprensión del fenómeno musical en sí mismo, desde su plano dominante. Su importancia recae en la interpretación interna, que a la postre, conduce a una aproximación hacia el conocimiento histórico del contexto en el cual la obra fue creada, como representación de una sociedad y como dialogo de la sociedad con la obra. Además de lo anterior, dicha característica conduce a reconocer el papel de la analogía de atribución y proporcionalidad dentro del gran andamiaje que componen y complementan entre sí a la hermenéutica analógica.

La analogía de atribución, permite organizar de una manera jerarquizada los sentidos del texto (obra musical), estableciendo que unas interpretaciones se aproximan más al punto de referencialidad y otras no tanto.⁴³ Si se plantea un análisis de estas interpretaciones, relacionando el contexto social y cultural, y teniendo en cuenta los receptores y creadores de las mismas, se hará posible una comprensión más amplia de las representaciones culturales de la época. Por otra parte, la analogía de proporcionalidad implica comprenderlo en su variedad de sentido, desde una coherencia necesaria, que de la mano con la contextualización de la obra logra un mínimo de veracidad de la interpretación.

Gracias a dichas características anteriormente nombradas, y a lo dialógico o lo relacional que compone a la hermenéutica analógica (que posibilita transportar su estructura interna a otro tipo de análisis además de los expuestos por su creador, para así enriquecer otras disciplinas a través de una readaptación de la misma), se puede establecer la hermenéutica analógica como modelo interpretativo e interdisciplinario, que permita crear una relación dialógica entre la obra musical y el historiador, donde se comprenda que la construcción de sentido es un proceso complejo, determinado por el espacio y el tiempo.

Ella sobresale como una alternativa estable para la comprensión del lenguaje musical como

⁴¹ Robert Darton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* (México: Fondo de cultura económica. 2002), 12.

⁴² Beuchot, *Tratado de Hermenéutica analógica*, 37.

⁴³ Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, 54-58.

objeto de conocimiento para la historia. Posibilita trasgredir la pretensión histórica tradicional de este arte, y viabiliza el estudio a profundidad del mismo, basado en el análisis de las representaciones que una obra musical adquiere en un contexto espacial y temporal determinado.

Este estudio logra una aproximación amplia a la comprensión histórica de una sociedad y cultura, a través del lenguaje musical. Ya que, parte de la construcción de una gama de interpretaciones fundamentadas en el reconocimiento de una otredad histórica, para llegar a desdibujar aproximaciones unilaterales y unidireccionales hacia este arte.

La obra musical será entonces comprendida como insumo histórico vital, que por sí misma se convierte en una ventana hacia el pasado propio de la obra, hacia su origen, su sentido primario, la intencionalidad del autor y los vestigios históricos inherentes a su contexto. Y en relación a los receptores, se proyecta como un foco complejo de experiencia histórica, ya que se re significará como una representación y símbolo, que surge en la construcción intersubjetiva del sentido, que adquiere la obra en un contexto espacio-temporal específico. *“Desde lo simbólico que es un fragmento de un todo social y cultural, es posible llegar a una comprensión de la forma de pensar de una sociedad”⁴⁴.*

La hermenéutica analógica es imprescindible para la comprensión histórica en un tiempo donde aún persisten rezagos deterministas en la historia. Los cuales imposibilitan el pensar, analizar y comprender el arte en todas sus manifestaciones como fuente fundamental de la misma disciplina, como parte fundamental de construcción gnoseológica.

Bibliografía

Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Ed. Siglo XXI, 1995.

Aurell, Jaume. *La escritura de la historia, De los positivismos a los postmodernismos*. Valencia: Universitat de Valencia, 2005.

⁴⁴ Mauricio Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica* (México: Fondo de cultura económica & Universidad autónoma de México, 2008), 165-167.

- Baña, Martín. "Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico." *Pensar, epistemología y ciencias sociales* N° 5 (2010): 39-65.
- Beuchot, Mauricio. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México: Fondo de cultura económica & Universidad autónoma de México, 2008.
- Beuchot, Mauricio. *Tratado de Hermenéutica analógica*. México: Editorial Itaca & Facultad de Filosofía y Letras De la Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Bhaszar, J. F. *La semiótica de la obra de arte*. Cali, Colombia: Programa editorial Universidad del Valle, 2006)
- Burke, Peter. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza editorial, 1996.
- Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza editorial, 2000.
- Burke, Peter. *Debates y perspectivas de la nueva historia cultural*. Medellín: Universidad nacional de Colombia, 2011.
- Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música* México: Fondo de cultura económica, 1955.
- Darton, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de cultura económica. 2002.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Ed. Lumen, 1992.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Ediciones cátedra, 1992.
- Fubini, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte 2. Arte y clases sociales*. Barcelona: labor, 1977.
- Hernández Iraizoz, Daniel. "Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música". *Sociológica* Vol.: 29 N°. 80 (2013): 123-154.

Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción*. México: Fondo de cultura económica, 2002.

Sánchez Vasquez, Adolfo. *Introducción a la estética de la recepción. Ciclo De la estetica de la recepcion a una estetica de la participacion*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Serna Justo & Anacllet Pons. *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Akal, 2005.

Steinberg, Michael P. *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la musica del siglo XIX*. Argentina: Fondo económico de cultura, 2008.

Zamacois, Joaquín. *Temas de estética y de historia de la musica*. Barcelona: Labor, 1990.