

¿MUSICOLOGÍA
O INVESTIGACIÓN
MUSICAL?




Juan Francisco Sans



Universidad Central de Venezuela
Correo electrónico: jfsans@gmail.com

Músico venezolano. Profesor titular de la Universidad Central de Venezuela. Doctor en Humanidades, Msc. en Musicología Latinoamericana y Licenciado en Artes de la Universidad Central de Venezuela. Maestro compositor (Conservatorio Juan José Landaeta, Caracas) y Profesor ejecutante de piano (Escuela de Música Juan Manuel Olivares, Caracas). Por su trabajo musicológico ha obtenido menciones honoríficas en los premios Otto Meyer-Serra (USA), Samuel Claro Valdés (Chile) y Casa de las Américas (Cuba). En 2017 la Latin Grammy Foundation le otorgó una subvención de investigación para su proyecto “Arias antiguas del Nuevo Mundo”.

MUSICOLOGY OR MUSICAL RESEARCH?

Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre las bases epistemológicas en las que se sustenta la diferenciación entre “musicología” e “investigación musical” establecida en algunos documentos del Ministerio de Cultura de Colombia, y la conveniencia de utilizar uno u otro término en la definición de sus políticas oficiales. Además, analiza las ventajas y desventajas teóricas y prácticas de ambos términos, así como la carga ideológica implícita en ellos, y trata de dilucidar cuál sería el más apropiado para un adecuado desarrollo de la disciplina en el país.

Palabras clave:

Musicología, etnomusicología, investigación artística, investigación musical, teoría y praxis.

Abstract

The present paper reflects on the epistemological bases on the differentiation between “musicology” and “musical research” established in some documents of the Ministry of Culture of Colombia, and the convenience of using each of these terms in the definition of official policies. In addition, it analyzes the theoretical and practical advantages and disadvantages of both terms, as well as their ideological implications, and tries to elucidate which would be the most appropriate for an adequate development of the discipline in the country.

Key words:

Musicology, ethnomusicology, artistic research, musical research, theory and praxis.

Las disciplinas académicas nacen en lugares específicos y en momentos históricos dados, se desarrollan, se establecen en el seno de las sociedades, llegan a un período de madurez y auge y, eventualmente, se dividen, se transforman o desaparecen porque dan paso a nuevos cuerpos de conocimiento.

En la universidad medieval y renacentista se enseñaron las siete artes liberales: gramática, dialéctica (lógica) y retórica (*trivium*) por un lado; la aritmética, geometría, astronomía y música (el *quadrivium*) por el otro. Disciplinas hoy muy consolidadas como la medicina, la ingeniería o la arquitectura simplemente no tenían cabida en esa academia, bien porque eran consideradas artes serviles (¡porque requerían del uso de las manos para su ejercicio!), bien porque, como la física, el derecho o la biología, no se habían desarrollado aún como disciplinas autónomas. Examinemos algunos casos emblemáticos: la química se origina a partir del trabajo de los alquimistas medievales; la astronomía moderna deja de ser astrología gracias al telescopio de Galileo; la lingüística tiene su origen en la transformación de la filología clásica a partir de la teoría del signo lingüístico saussureano a comienzos del siglo XX; la historia moderna se debe al método documental instaurado por Ranke en el siglo XIX; la psicología adquiere estatuto científico a comienzos del siglo XX con las investigaciones de Freud, Wundt y Skinner; y la informática después de la Segunda Guerra Mundial con Turing. También hay disciplinas que han cambiado de nombre, como la noble y vieja retórica greco-latina, asimilable hoy a la

publicidad y mercadeo. Como podemos observar, las disciplinas académicas no constituyen algo estable, inamovible y permanente en la historia, sino muy por el contrario, están sujetas a condicionamientos internos y externos que las obligan a mutar con el propósito de determinar sus transformaciones.

La *musicología* como disciplina nace del impulso dado durante el siglo XVIII por historiadores de la música como Charles Burney, y se establece a mediados del siglo XIX como *musikwissenschaft* o ciencia de la música gracias a investigadores como Friedrich Chrysander y Guido Adler, con múltiples subramas que irán adquiriendo paulatinamente vida propia (Claro Valdés, 1998). Así, a comienzos del siglo XX tendremos el surgimiento de la musicología comparada de Curt Sachs, que derivará al mediar la centuria en la etnomusicología de Jaap Kunst. En las últimas dos décadas del siglo XX nace la musicología popular, a manos de investigadores como Phillip Tag, y, en el ámbito latinoamericano, Juan Pablo González, para estudiar las ingentes cantidades de música masiva, comercial y mediática producida en el siglo XX, que no era atendida ni por la musicología (que estudiaba con preferencia la música llamada docta, académica o clásica) ni por la etnomusicología (dedicada al folklore musical). Pese a todo, la musicología ha seguido funcionando como de una suerte de ciencia madre que, en términos generales, cobija a todas las demás. Cabría por tanto preguntarse entonces si a estas alturas del desarrollo de la disciplina resulta pertinente seguirla concibiendo de ese modo, seguirla llamando así, o si convendría utilizar un apelativo diferente.

Me refiero, muy particularmente en este caso, a la notoria ausencia del término *musicología* en los documentos base del Programa para la Formación de Investigadores Musicales (Ppfim) del Ministerio de Cultura de Colombia, sustituido sistemáticamente por las expresiones “investigación musical” y “documentación musical”, ubicuas en todos ellos. A lo largo de las 43 páginas del *Documento de lineamientos. Política para el fomento de la investigación y documentación en artes y música* (Ministerio de Cultura, s.f.) se menciona una sola vez las palabras “musicología” y “etnomusicología” en tanto disciplinas, pero encontramos al menos 12 recurrencias literales de “investigación musical”, y otras tantas relacionadas como “documentación musical”. En el *Plan Nacional de Música para la Convivencia. Documento de lineamientos para el Ppfim 2014* (Ministerio de Cultura, 2014) ocurre otro tanto: al menos 19 veces se habla de “investigación musical” como tal, en tanto que se menciona apenas dos veces la palabra “musicología”, y dos “etnomusicología”. Preocupa que el término “música popular” como tal apenas se mencione, y en un contexto ajeno a las prácticas de investigación. Tal sustitución de términos tiene sin duda implicaciones conceptuales e ideológicas sustantivas, pues “investigación musical” parece evadir, bordear, evitar *ex profeso*, los apelativos de musicología o etnomusicología, y las implicaciones ideológicas de su uso. Esto no tendría mayor problema si efectivamente dicha sustitución estuviese sustentada en un debate exhaustivo de las bases epistemológicas que justifican tal operación, en el que se examinen las razones profundas, los pro y los contra de tal acción. Sin embargo, en los documentos disponibles no hemos encontrado constancia de dicho debate, ni tampoco se pueden inferir de su lectura las razones que impelen a tal decisión.

El problema es que un cambio así podría resultar hasta cierto punto contraproducente, en el sentido de que enajena la investigación musical colombiana, al menos nominalmente, de la comunidad internacional de expertos a la que naturalmente debería pertenecer. Pese a las

innumerables críticas, objeciones y reproches que con toda razón le podamos hacer a la musicología y a la etnomusicología en tanto disciplinas académicas, son ciencias ampliamente consolidadas en el mundo actual y en Latinoamérica, que cuentan con respaldo académico y financiero a través de departamentos especializados en las más importantes universidades e institutos de investigación; títulos profesionales y de postgrado; congresos, eventos y foros; innumerables revistas especializadas en los idiomas más hablados del orbe; asociaciones con una larga y acendrada tradición académica; sistema de evaluaciones y pares, etc. Son ventajas que no se deberían desdeñar así no más sin contar con poderosas razones para ello. La gran pregunta sería: ¿qué beneficios puede traer una política académica que de entrada aísla la investigación de la musicología como disciplina, con gran peso y tradición en Latinoamérica,¹ y que integra a tantas personas e instituciones? ¿Por qué hacerlo así, sobre todo si una de las metas de cualquier política de investigación debería ser proyectar sus logros más allá de las fronteras del país? Sería muy importante establecer cuáles diferencias reales y efectivas existen, por ejemplo, entre musicología e investigación musical, o entre musicología y documentación musical. ¿Cuál entonces es la razón de fondo para no hablar de musicología?

Con esto no ignoramos en lo absoluto que los términos musicología y etnomusicología tengan de por sí sus propios problemas, bastante agudos, por cierto. Las, a menudo, agrias discusiones entre musicología histórica, musicología sistemática, etnomusicología y musicología po-

1 En América Latina encontramos instituciones y asociaciones en plena actividad, definidas sin ambages en torno a la musicología como disciplina: la Asociación Argentina de Musicología, la Sociedad Chilena de Musicología, la Sociedad Venezolana de Musicología, la Fundación Vicente Emilio Sojo-Instituto de Musicología de Caracas, el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega de Buenos Aires, el Centro de Estudios y Documentación Musical Carlos Chávez, los prestigiosos premios de musicología Samuel Claro Valdés de Chile, Otto Meyer-Serra o Casa de las Américas de La Habana, etc.

pular, su lucha por la delimitación de campos y fronteras, por recursos financieros, por espacios de poder en las instituciones académicas, ha levantado desde sus orígenes polémicas y suspicacias relacionadas con cuáles serían los intereses ocultos en cada una de estas denominaciones. Sus métodos, teorías, prescripciones y prospectivas han sido señaladas -en ocasiones con toda razón- de etnocentristas, algo que sin duda genera gran animadversión entre quienes desean incursionar en la investigación musical sin comprometerse necesariamente con un programa marcado de antemano. El término musicología crea una desconfianza natural en aquellas sociedades en las que aún no se ha adoptado un programa más o menos consensuado de investigación musical, como puede ser el caso de Colombia. Decidirse entre investigación musical y musicología constituye por tanto una elección teórica, sujeta inevitablemente a debate, pero también a consecuencias reales. Ambos términos están cargados de ideología, de preferencias, de inclusiones y exclusiones, y nada nos exime de poner en cuestión las bases epistemológicas sobre las cuales se fundan ambas concepciones. La ciencia no es neutra, y toda elección de disciplina, teoría o método, implica de hecho una inescapable elección ideológica. Precisamente por eso no vemos mayor ventaja en hablar de “investigación histórica” en vez de “historia”, de “investigación económica” en vez de “economía”, de “investigación física” en vez de “física”, o de “investigación arquitectónica” en vez de “arquitectura”. Ello no nos releva de enfrentar los problemas epistemológicos ni ideológicos inherentes, ni varía para nada el *quid* del asunto: es un cambio nominal, pero deja intactos los problemas sustanciales.

PPor otra parte, valdría la pena mirar un poco más allá de nuestra disciplina, y comparar cómo se legitima la investigación en campos como la medicina, la arquitectura y el diseño, la química, la biología, la filosofía, las ingenierías, la filología, la computación, las matemáticas, la agronomía, las relaciones internacionales, el derecho, la geografía, la veterinaria, la astronomía o la econo-

mía, con la forma como se valida el conocimiento en la musicología y la etnomusicología. La práctica de estas disciplinas ofrece múltiples matices, que van desde quienes ejercen la profesión como tal, hasta quienes hacen reflexión y teoría con ella. Todos esos aspectos son necesarios para el desarrollo cabal de una disciplina, y una actividad no demerita a la otra, muy por el contrario, se complementan y retroalimentan entre ellas. El caso es que en todas esas disciplinas se investiga, pero no todos los que la ejercen investigan. Un médico puede tener un ojo clínico excepcional y atinar con diagnósticos y tratamientos muy precisos, atender muchos pacientes al día y prescribir con precisión. Pero ello no lo califica en lo absoluto como investigador. Para ser investigador, además de su praxis médica cotidiana, tendría que reflexionar sobre ella, escribir artículos científicos, participar en congresos médicos y someter sus resultados al escrutinio académico. Un geógrafo puede ser un experto en cartografía y catastro, y desempeñarse como excelente profesional en una oficina técnica del gobierno, del ejército o de la empresa privada. Pero si no publica, si no confronta sus descubrimientos con pares, si no logra desarrollar nuevos modelos a partir de su experiencia, pues no está investigando. Un abogado puede ser un excelente litigante (y seguro ganará mucho dinero por ello), pero no necesariamente un buen hermeneuta de temas jurídicos o un redactor de leyes, que lo habilitaría como generador de nuevos conocimientos en su área. Y digamos que lo contrario también es válido: los buenos investigadores no necesariamente son los más hábiles ejerciendo el día a día de su profesión, o resolviendo problemas cotidianos. Si esto es así en todas las profesiones, ¿por qué ha de ser diferente en el medio artístico? Por ello, confundir la práctica de una disciplina con la práctica de la investigación en esa disciplina puede resultar hartamente inconveniente. Son dos cosas vinculadas, pero diferentes.

Desde comienzos del siglo XXI se viene hablando insistentemente de “investigación artística” para dar cuenta de la generación de nuevos conocimientos en el área específica de las prácticas ar-

tísticas en los ámbitos académicos y universitarios. En este contexto comprendemos el uso del término “investigación musical” en los documentos colombianos. Esto seguramente obedece al interés de investigadores como Asprilla (2013) o Hernández Salgar (s.f.) por desarrollar modelos locales de investigación-creación o investigación artística. También está el influyente texto de Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal, *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, que se ha convertido en una guía práctica muy difundida entre quienes desean adentrarse en este campo. No obstante, López Cano y San Cristóbal (2014, pág. 15) admiten que la definición misma de lo que es la investigación artística constituye de por sí “un problema difícil, polémico y agotador”, por lo que, de entrada, renuncian a discutir el nudo epistemológico de fondo y se limitan declaradamente a ordenar sus propias experiencias y proponer ideas prácticas y útiles para el desarrollo de tal actividad (2014, pág. 16).

¿Deben la creación y la ejecución instrumental incluirse como parte de la investigación musical? En el medio académico vemos una puja constante por parte de los creadores e intérpretes artísticos para que sus productos (obras, conciertos, presentaciones, recitales, grabaciones, filmes, etc.) sean finalmente reconocidos con el rubro de “investigación”, sobre todo si se considera la importancia de tal actividad a la hora de ingresar y mantenerse en programas de incentivos laborales por productividad, o para el ascenso en el escalafón universitario. Su argumento principal consiste en oponer la investigación intelectual (lo que Hernández Salgar llama *conocimiento proposicional*) a la acción y creación en las artes; la práctica artística a la teorización artística. En realidad, se trata de una dicotomía falaz. Investigar consiste en indagar de manera sistemática para producir conocimiento nuevo o para descubrir algo que no se sabía previamente. Pero la práctica artística, tal como ocurre con el ejercicio de muchas otras profesiones, no genera necesariamente nuevos conocimientos, ni ofrece nuevas perspectivas

de sus objetos, ni nuevas maneras de comprenderlos y, en muchos casos, consiste en la repetición de fórmulas y técnicas, aunque sea con gran maestría. A menudo los músicos dicen que “investigaron” para componer una obra o para sustentar una interpretación, pero esa “investigación” en realidad no suele pasar de una documentación más o menos rigurosa en torno a la obra en cuestión, para lograr lo que se ha dado por llamar una “interpretación históricamente informada” (Lawson & Stowell, 2005). Todo muy loable, muy plausible, muy meritorio, pero estrictamente hablando, eso no es investigación, porque la investigación constituye una práctica en sí misma, diferente a la creación e interpretación musical, y como éstas, requiere de habilidades y talentos propios.

La práctica artística equivale a lo que Ivan Gaskell denomina *conocimiento pericial*. Se trata de un conocimiento basado en la autoridad de los expertos, producto no del análisis, del conocimiento histórico, del método ni de la argumentación lógica, sino de un saber intuitivo que llega a través de la tradición (Gaskell, 1993). Según Gaskell (1993, pág. 215) “muchos historiadores del arte (...), reconocen la inseguridad intelectual de las bases del conocimiento pericial”. La confianza puesta en el examen clínico (en la intuición o los sentidos) del perito y en la tradición, la falta de sustentación de las opiniones en datos documentalmente verificables, el énfasis en la autoridad y la reputación personal del experto, entre otras cosas, hacen de la experticia en las artes una actividad de naturaleza autoprobatoria y cerrada en sí misma: “la idea de que todo artista individual se revela de una manera única por rasgos estilísticos inconscientes que el perito es capaz de reconocer, constituye el fundamento mismo de la pericia” (1993, pág. 217). No obstante, sobre este tipo de conocimiento se fundamenta la industria cultural, que en ocasiones maneja ingentes sumas de dinero, tal como lo demuestra Gaskell al referirse a los tasadores y autenticadores de las artes plásticas. Gaskell ve en la pericia severas limitaciones epistemológicas, que impiden que la información derivada

de esta práctica pueda sistematizarse y ser utilizada con confianza para producir conocimiento positivo. En el caso específico de la música, el conocimiento pericial suele estar en manos de los intérpretes y ejecutantes, quienes a menudo carecen de un basamento teórico y metodológico sólido para sostener sus decisiones. Sus argumentos suelen ser endeble, faltos de sustentación, poco fiables, independientemente de sus logros artísticos, ya que dependen de su técnica y talento personal y no de un cuerpo de conocimientos claramente desarrollados para tales propósitos.

Es menester tener en cuenta que muchos productos científicos y tecnológicos, como las patentes, no se validan a través del *conocimiento proposicional* como dice Hernández Salgar, esto es, a través de la publicación en revistas indexadas, sino cuando la industria los incorpora y resultan exitosos. Algo similar ocurre con los productos de la creación artística: se validan cuando los asumen las industrias creativas. Un concierto, una obra de teatro o una película, pueden no ser producto de investigación alguna, ni tampoco tienen por qué serlo. Eso lo sabe cualquier músico que decide, de manera personalísima, el repertorio de un recital, o la obra que va a montar, y se basa únicamente en su gusto y en el conocimiento pericial que tiene de la disciplina para desarrollar su trabajo. También depende de los gustos del público, del desarrollo de la industria musical, y de otra serie de circunstancias que sería muy largo enumerar aquí. Pensar que habría que tener una consideración especial en la academia para la práctica artística por esas peculiaridades, es ignorar que el ejercicio de muchas profesiones genera productos igualmente peculiares, idiosincrásicos, muchas veces maravillosos y utilísimos, pero no necesariamente originales. La creación artística exige a la academia un sitio privilegiado, cuando en realidad constituye una práctica profesional como cualquier otra. Estas pretensiones provienen sin duda de una concepción profundamente romántica de las artes, de la idea del genio creador, de la obra autónoma de arte como valor

inmanente y trascendental, de la originalidad como valor supremo de toda creación artística. Pero lamentablemente, se trata no más que de un poderoso prejuicio. En tal sentido coincidimos con Hernández Salgar en que “parecería que la institucionalización de la creación en las universidades no es necesariamente tan problemática como se ha querido ver en los debates conceptuales”. (Hernández Salgar, s.f., pág. 14).

La creación artística exige a la academia un sitio privilegiado, cuando en realidad constituye una práctica profesional como cualquier otra. Estas pretensiones provienen sin duda de una concepción profundamente romántica de las artes, de la idea del genio creador, de la obra autónoma de arte como valor inmanente y trascendental, de la originalidad como valor supremo de toda creación artística.

El argumento de que algunos profesores artistas no se sienten interpelados por el lenguaje de la investigación, y por lo tanto encuentran muy difícil plasmar sus reflexiones sobre la experiencia estética en instrumentos pensados para la investigación científica (Hernández Salgar, s.f., pág. 14), presupone que eso no ocurre en otras áreas del conocimiento, y que todos los profesionales de disciplinas no artísticas que trabajan en universidades o centros de investigación investigan, escriben *papers* y van a congresos. La realidad fácilmente constatable es muy diferente: una gran mayoría de los profesores universitarios se limita por lo general a dar clases, y la investigación está restringida casi siempre a un pequeño grupo que aprovecha las ventajas del sistema universitario para financiar su trabajo. A esto se suma que investigar es difícil, no sólo porque resulta un trabajo oneroso en tiempo y recursos financieros, sino también porque constituye una actividad de equipos de investigación. No por otro motivo, el tipo de investigación que más se promueve en los programas de financiamiento, es el de grupos de trabajo (investigadores, asistentes, tutores, tesistas, pasantes, etc.), y no el de individualidades. Esto implicaría involucrar a otras personas en los procesos creativos,

tal como lo hacían los pintores en los talleres del Renacimiento, con una serie de colaboradores que comprendía desde toda una gama de aprendices, ayudantes, capataces, maestros, etc. En la investigación científica actual se trata de un fenómeno muy común, porque se aprende a investigar investigando, trabajando de la mano de uno o dos expertos que dominan la investigación, y eso enseña a los más jóvenes a manejarse en el medio de la investigación más que las clases, las tesis o los seminarios. La investigación colectiva constituye un vehículo expedito para realizar trabajos de largo aliento. No vemos motivo alguno para no aplicar este formato a las artes, cuando de hecho se trabajaba así en otras épocas. En este sentido, coincido con Hernández Salgar en que resulta necesario demostrar que la motivación de los creadores para que sus obras sean consideradas como investigación debería responder a una sólida argumentación, y no sólo estar dirigidas a “satisfacer los deseos de un grupo de artistas incomprendidos”. (Hernández Salgar, s.f., pág. 17).

Referencias

- » Asprilla, L. I. (2013). *El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes*. Santiago de Cali: Institución Universitaria del Valle del Cauca.
- » Claro Valdés, S. (1998). Musicología y sus términos correlativos. *Revista Musical de Venezuela*(36), 1-17.
- » Gaskell, I. (1993). Historia de las imágenes. En P. Burke, *Formas de hacer historia* (págs. 209-239). Madrid: Alianza.
- » Hernández Salgar, O. (s.f.). La creación y la investigación artística en instituciones colombianas de educación superior. *A contratiempo*.
- » Lawson, C., & Stowell, R. (2005). *La interpretación histórica de la música*. Madrid: Alianza.
- » López Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional para la cultura y las artes, Esmuc, ICM.
- » Ministerio de Cultura. (2014). *Plan Nacional de Música para la Convivencia. Documento de lineamientos para el PPFIM 2014*. República de Colombia: Ministerio de Cultura, Área de Música.
- » Ministerio de Cultura. (s.f.). *Documento de lineamientos. Política para el fomento de la investigación y documentación en artes y música*. República de Colombia: Ministerio de Cultura, Área de Música.