

Dados de Catalogação na Publicação:  
Bibliotecária Leda Lopes - CRB-10/2064

S612a Simpósio Internacional Música e Crítica (1. : 2017 : Pelotas, RS) [recurso eletrônico].  
Anais do I Simpósio Internacional Música e crítica : lembrança aos 80 anos do falecimento de Oscar Guanabarro. / organizadora Amanda Oliveira; organizador e editor Luiz Guilherme Goldberg. Pelotas, 2019.

140 p.

Disponível

em: <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/anais/>  
ISSN: 2596-0628

1. Música. 2. Crítica musical. 3. Oscar Guanabarro.  
I. Oliveira, Amanda, org. II. Goldberg, Luiz Guilherme, org., ed. III. Título.

CDD 780

## **Periodismo, prensa y música: Recetas para una ensalada musicológica contemporánea**

Teresa Cascudo  
Universidad de La Rioja, España  
Teresa.cascudonirioja.es

Resulta una evidencia afirmar que la crítica y el periodismo musicales, así como las fuentes primarias que los documentan, esto es, la prensa periódica, no son objetos novedosos de estudio en el ámbito de la musicología. Sin embargo, en los últimos años, la digitalización masiva de fuentes hemerográficas ha puesto a nuestra disposición un volumen extraordinario de documentación y ha introducido un nuevo factor que está condicionando la agenda musicológica. Podríamos entender que su efecto se plasma en el aumento del número de estudios que utilizan los periódicos como fuente primaria preferencial. Probablemente, la reunión científica que motivó este artículo, el I Simpósio Internacional Música e Crítica, organizado por Luiz Guilherme Goldberg en el Conservatorio de Música-Centro de Artes de la Universidad Federal de Pelotas, sea otro indicio de esta tendencia, en este caso, plasmada en la organización de redes de musicólogos interesados en compartir trabajos realizados en este ámbito. Me refiero, claro está, no sólo a la crítica musical, sino, como ya he indicado, de forma más general, al periodismo musical y a los propios periódicos, no sólo a los especializados, sino, incluso, a los generalistas, en los cuales, a veces de forma exclusiva, encontramos documentada gran parte de la actividad musical realizada en muchos lugares y en determinadas épocas.

Lo que me propongo en esta conferencia es compartir con los asistentes al congreso una reflexión, en parte, motivada por el cambio que acabo de describir sumariamente, así como por la amable invitación de la organización del mencionado simpósio. Digo en parte, porque, además, también está basada en mi experiencia como investigadora interesada en las relaciones entre música y prensa. Más recientemente, la edición del volumen *Nineteenth-Century Music Criticism*, publicado en 2017 por la editorial Brepols (CASCUDO, 2017), y, sobre todo, la coordinación del grupo "Música y Prensa" de la Sociedad Española de Musicología, que fue creado en 2013, me ha puesto en contacto muy directo y asiduo con investigaciones sobre el tema. Sin embargo, lo cierto es que mi interés por la prensa como fuente es tan antiguo como mi interés por la musicología. Admito que, en una primera fase, me acerqué a ella con alguna ingenuidad que, en mi opinión, era compartida en nuestro campo. Sin embargo, a medida que han ido pasando los años, me han empezado a preocupar cuestiones de carácter más teórico. No

las he desarrollado por escrito de forma sistemática previamente: lo más parecido a ello ha sido la introducción al mencionado volumen de Brepols, publicada originalmente en inglés y que constituye la base de este texto. Han sido incentivadas por la docencia, puesto que soy responsable de la asignatura de Crítica Musical en el Máster Universitario en Musicología (especialidad Musicología Aplicada) impartido desde 2014 en la Universidad de La Rioja.

En este artículo, no voy a hacer el relato de una selección de anécdotas vividas en el desarrollo de estas tareas, sino que voy a señalar las principales cuestiones y desafíos que, gracias a esa suma de experiencias, se me han ido planteando. Sobre todo, destacaré que estar ante una fuente de características tan específicas implica, según lo veo, que deberíamos sentirnos interpelados para, en consecuencia, intentar desarrollar, dentro de la musicología, una reflexión conceptual y metodológica a la hora de aproximarnos a su estudio. Así, en primer lugar, una contextualización histórica, basada, como ya he anunciado, en lo que escribí, en inglés, para la introducción del mencionado volumen *Nineteenth Century Music Criticism*. En segundo lugar, voy a exponer una selección de los problemas y las soluciones que, por ahora, he ido encontrando, en el desarrollo de mis propios trabajos y en la lectura de los de otros colegas, asumiendo, además, que mi perspectiva es la que puedo construir desde el lugar cultural, institucional, geográfico e histórico donde desarrollo mi actividad académica: España y la universidad española. Por un lado, destacaré algunos trabajos relacionados con la temática que nos ocupa, desarrollados en universidades españolas recientemente, e intentaré describir cuál es la postura personal que se plasma en mis propios trabajos. Por otro lado, en la tercera parte, abordaré, desde una perspectiva teórica y un tanto resumida, los dos conceptos que implícitamente fundamentan dicha postura: discurso y transferencia cultural.

## 1.

La figura del crítico-musicólogo se consagró en el siglo XIX, pensemos en ejemplos evidentes como los de François-Joseph Fétis o Eduard Hanslick, quienes establecieron conexiones directas entre ambos campos. De hecho, desde finales del siglo XIX, el momento en el que se constituyó como disciplina académica, la musicología consideró la crítica musical un tema de estudio por derecho propio. Poco me importa que esa consideración se tradujese en un volumen de publicaciones estadísticamente marginal con respecto a las dedicadas a otro tipo de objetos musicológicos: lo que quiero subrayar es que crítica y periodismo musicales mantienen lazos estrechos con la musicología desde hace décadas. Podríamos distinguir, al menos, tres tendencias principales en el estudio musicológico tradicional de la crítica musical, excluyendo las publicaciones de carácter propedéutico. En primer lugar, tendríamos la

tendencia que se fundamenta en la categoría historiográfica de "compositor" y, en un segundo plano, en la de "obra". En segundo lugar, está la tendencia que se fundamenta en algún aspecto del "valor intrínseco" (usando la expresión de Leon Plantinga, a la que volveré más adelante) de la crítica. Por último, en tercer lugar, nos encontramos con la historización de la crítica musical, sea a través de estudios panorámicos o de estudios de publicaciones específicas<sup>1</sup>.

Las primeras aproximaciones a la crítica musical se encuadraron principalmente en una de sus tendencias más marcadas, fundamentadas en la categoría historiográfica de "compositor". Así, los textos críticos de compositores como Schumann, Liszt, Wagner, entre otros, han sido objeto de estudio desde principios del siglo XX. Paul Moos publicó un libro sobre la estética de Wagner en 1906. A partir de los años 30, Emile Haraszti se interesó específicamente en los escritos de Franz Liszt. Será seguramente el conocido estudio de Leon Plantinga sobre la actividad crítica de Schumann, *Schumann as Critic*, publicado por Yale University Press en 1967, el que debemos mencionar como referencia. Es necesario destacar que, cuando salió, este estudio fue saludado por su carácter pionero. Gerald Abraham comenzó, de hecho, la reseña sobre el mismo que publicó en el *Journal of the American Musicological Society* de la siguiente manera: «Qué extraño es que Schumann haya tenido que esperar tanto para tener un completo análisis académico de sus escritos críticos.» (ABRAHAM, 1968: 226).

También es significativo que el propio Plantinga, tal como menciona Abraham, justificase su estudio defendiendo el valor intrínseco de su objeto, la seriedad y el detalle de las críticas de Schumann, así como su innegable competencia como crítico. Eran atributos que balizaban su "autoridad" como crítico. Por supuesto, el crítico en cuestión era, también y sobre todo, compositor, pero, al invocar el "valor intrínseco" de sus críticas, Plantinga justificaba en cierta medida un nuevo campo de estudio. Esta cuestión del "valor intrínseco" de la crítica había fundamentado igualmente estudios previos sobre críticos muy influyentes, como es el caso de Bernard Shaw y Eduard Hanslick. Así, en 1946, William Irvine, profesor de literatura en Stanford, publicó, en *The Musical Quarterly*, uno de los primeros artículos sobre Bernard Shaw, fundamentando su pertinencia en la calidad "literaria" de sus artículos: siendo la crítica musical un género "by its nature, ephemeral" (IRVINE, 1946: 219). Por su parte, la actividad crítica de Hanslick había sido objeto de análisis o, mejor dicho, de polémicas, desde mucho antes: en 1885, Robert Hirschfeld escribió *Das kritische Verfahren Eduard Hanslicks*, que llamaba la atención hacia, por así decirlo, la doble personalidad didáctica y periodística del crítico austriaco. Sin embargo, la musicología empezó a prestarle atención más tarde, también a partir

---

<sup>1</sup> Remito, para una bibliografía general, al artículo «Periodicals» publicado en el Grove Music Online.

de principios de los años 70, en estricta contemporaneidad con la difusión de los estudios de recepción.

Finalmente, la historia de la institucionalización de la crítica musical a través de su aparición regular en la prensa también ha sido objeto de estudio para la musicología desde finales del siglo XIX, tanto en la perspectiva que da la categoría “nación”, como en la que proporciona el estudio detallado de una fuente periodística en particular. Ferdinand Kromer defendió en 1897, en Leipzig, la disertación doctoral titulada *Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland*. Habría que esperar tres décadas hasta que apareciera el primer estudio de conjunto sobre la prensa musical de un país diferente de Alemania: me refiero al ensayo «Notes sur la presse musicale en France», firmado por Artur Pougin en 1931 en la *Encyclopédie musicale et dictionnaire du Conservatoire*. Posteriormente, irían apareciendo estudios con una orientación similar, esto es, dedicados a la prensa musical escrita en otras lenguas o, en una época más cercana a la nuestra, a periódicos en específico. En lo que se refiere a la segunda línea, ni que decir tiene que la profesora Katherine Ellis es una de las autoras que ha contribuido decisivamente a esta línea de trabajo con su libro sobre la *Revue et Gazette Musicale*, publicado en 1995 (ELLIS, 1995). No obstante, las primeras incursiones en el análisis de una fuente en particular datan de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Esta breve revisión bibliográfica nos da una idea de las orientaciones que predominan en la forma como, desde la musicología, nos hemos acercado a la prensa periódica y a la crítica musical en particular: como medio para entender mejor la obra de compositores consagrados, como ejemplo retórico a seguir en la musicografía y como una de las instituciones que nos permiten construir la historia de la música. Creo que puedo afirmar esto, incluso cuando no he considerado los aspectos metodológicos, y también conceptuales, que separan, por ejemplo, el libro de Ferdinand Kromer sobre los inicios de la prensa musical en Alemania del de la profesora Katharine Ellis. Espero que no haga falta explicar que, cuando señalo la larga supervivencia de estas tendencias, hablamos de un arco cronológico que se extiende durante cerca de un siglo y medio, no quiero insinuar que hayan perdido su utilidad o su pertinencia. No obstante, considero que sí es necesario tomar en consideración que, en general, historiográficamente, lo que predomina es la aproximación enumerativa y descriptiva que, desde el influyente libro de Joseph Kerman, solemos etiquetar bajo el adjetivo “positivista” (KERMAN, 1985). Desde el punto de vista del método, sobresale el comentario de texto como técnica de análisis más utilizado.

Por supuesto, a partir de la década de los 70, la ya mencionada influencia de los estudios de recepción, a partir del texto de Hans Robert Jauss, “La historia literaria como desafío a la

ciencia literaria”, conferencia de 1967 pronunciada en la Universidad de Constanza que se publicó como *Literaturgeschichte als Provokation* en 1970, le dio un nuevo rigor y vistió de pertinencia el análisis de la prensa y la crítica musicales, fuente por excelencia para documentar el diálogo entre textos musicales y oyentes que constituye el objeto de estudio de la teoría de la recepción. Esta teoría llevaba consigo una crítica a los propios sujetos críticos, que consideraba, necesariamente, su doble función hermenéutica y axiológica, su papel en la construcción de marcos de referencia y, por supuesto, una revisión del concepto de objetividad. Creo que vale la pena hacer en este punto una breve digresión centrada en la cuestión de la influencia de la teoría de la recepción en la musicología y, en particular, en el uso, dentro de nuestra disciplina, de fuentes hemerográficas.

Como señaló en 1979 uno de los primeros musicólogos que reflexionaron en Alemania sobre el impacto de este nuevo enfoque, Friedrich Krummacker, desde el siglo XIX se habían atendido desde la musicología a diversos aspectos empíricos asociados con la recepción (KRUMMACKER, 1970). Michela Garda también señaló a finales de la década de los 80 que, para la musicología, que desde sus inicios había lidiado con el problema de la fugacidad de la ejecución musical y con el carácter, por así decirlo, incompleto de sus soportes habituales y, en particular, de la notación musical, el estudio de los documentos en los que se podía estudiar su efecto era algo más que asumido (GARDA, 1989).

Más allá de lo que acabo de señalar, la relevancia adquirida por los estudios de recepción planteó dos cuestiones importantes. La primera fue la de cómo superar la tentación de confundir el trabajo del historiador de la recepción con el de los expertos en documentación, limitándose a inventariar, ordenar cronológicamente y describir las ocurrencias periodísticas de determinado autor o determinada obra. Podría citar como ejemplo de solución a este problema el estudio de Esteban Buch en torno a la recepción de la obra de Arnold Schoenberg por parte de la crítica vienesa durante la primera década del siglo XX, publicado en 2005 (BUCH, 2005). A partir de un corpus de cerca de 500 críticas periodísticas, el objeto de ese estudio es historiar la polémica que marcó dicha recepción, integrando además lo que podríamos considerar como las respuestas del compositor, incluyendo para ello el comentario de su música. Desde el punto de vista metodológico, lo relevante es que, en ese trabajo, las fuentes hemerográficas se constituyen en el centro de la investigación.

La segunda cuestión que detecto es la de los problemas derivados de la especificidad de las fuentes hemerográficas, incluyendo, por supuesto, géneros como la crítica musical, pero también cualquier otro género periodístico que informe sobre acontecimientos musicales. Me refiero a su doble naturaleza como texto, al mismo tiempo verbal y mediático. Durante el siglo

XIX, los músicos se transformaron en un tipo particular de celebridades, a partir del momento en el que pasaron a estar sujetos a la atención de los mass media. La pertinencia, por ejemplo, de trabajos como el de Emmanuel Reibel, *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, de 2005, o el de Nicholas Vazsonyi, *Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand*, de 2010, sólo se hace plenamente inteligible cuando se atiende a esta doble cuestión. No será, seguramente, casual que ambas investigaciones hayan surgido en el ámbito de proyectos o departamentos relacionados con los estudios literarios.

## 2.

Lo que acabo de apuntar en la frase anterior no es irrelevante. Ni que decir tiene que el estudio de una fuente en sí misma verbal y, por lo tanto, susceptible de ser estudiada desde la lingüística, como es la crítica musical, no podía mantenerse al margen de los cambios traídos por el llamado “giro lingüístico”. Esta nueva dimensión a dar al estudio de la crítica, actualmente, se ha visto reforzada recientemente, y como ya he subrayado suficientemente en mi introducción, por la digitalización masiva de fuentes hemerográficas, que ha puesto a nuestra disposición un volumen extraordinario de documentación. Ambas cosas implican también que deberíamos sentirnos interpelados y, en consecuencia, intentar una revisión conceptual y metodológica a la hora de aproximarnos a su estudio. Lo que yo os voy a exponer, como os decía en la introducción, son reflexiones en torno a las soluciones y a las limitaciones que, por ahora, he ido encontrando en mis propios trabajos asumiendo, además, que mi perspectiva es la que puedo construir desde el lugar donde desarrollo mi actividad académica: la Universidad de La Rioja.

La musicología en España no es una disciplina desarrollada ni con notable presencia institucional, por lo que estamos constantemente sujetos a un vaivén conceptual y metodológico que se responde con nuestra posición secundaria en términos de influencia política y económica real en el mundo global. Casi diría que escribir sobre la historiografía de la música en España lleva consigo reflexionar lo que, en términos antropológicos, podríamos considerar un doble proceso de aculturación. De la respuesta a la también doble pregunta que se podría formular como punto de partida —¿qué es historia [de la música] y qué es música?— forma parte el proceso mediante el cual llegó a las clases urbanas españolas el canon musical en torno al cual se conformó la disciplina, así como los métodos que le son propios. En el siglo XXI, en segundo lugar, se acumulan en la memoria de los musicólogos los efectos de dos momentos diferentes de la globalización, asociados respectivamente con la hegemonía científica del alemán y del inglés. No es fácil, en ese contexto, desarrollar investigaciones consistentes, ya que la

obligación de actualizarse siguiendo los modelos hegemónicos se contraponen a la tendencia hacia un positivismo especialista que reivindica esencias nacionales.

Hay, sin embargo, un conjunto cada vez de musicólogos que se han puesto de acuerdo en trabajar fuentes hemerográficas, acompañando el boom digital al que me he referido en la introducción de mi exposición. Por ejemplo, la Biblioteca Nacional de España abrió su Hemeroteca Digital en 2007. Una década después, según sus propias informaciones, ofrece algo más de cuarenta millones de páginas y cerca dos millares de cabeceras. 1.700 de estos títulos, equivalentes a unos siete millones de páginas, pertenecen al fondo histórico y pueden ser consultados desde fuera de la sede. Así, en España, hemos pasado, de tener muy pocos investigadores interesados en el análisis ideológico de la crítica musical a contar con un par de grupos establecidos dedicados a este tema y, en general, a las relaciones entre música y prensa. En cuanto al primer punto, aclararé que la prensa ha sido usada habitualmente como fuente por la musicología española, que pasó a ser una disciplina universitaria en la década de los 80 del siglo XX. Pero son contados los casos de estudiosos que se hayan interesado de forma específica por las fuentes hemerográficas en su relación con la música. Siguiendo con el caso español, debemos mencionar como referencia los nombres de Jacinto Torres Mulas, desde la perspectiva de la documentación, y Gemma Pérez Zalduondo, en una perspectiva más ideológica (MULAS, 1991; ZALDUONDO, 1995). En lo referente al segundo punto, contamos, ahora mismo, con dos grupos, uno coordinado por Francisco J. Giménez Rodríguez en la universidad de Granada y otro, que coordino, creado en el seno de la Sociedad Española de Musicología dedicados específicamente al estudio de las relaciones entre música y prensa. El segundo se organiza como una red de colaboradores que se reúnen anualmente. Se inspiró en el modelo del proyecto *Francophone Music Criticism, 1789 – 1914*, creado, entre otros investigadores, por la mencionada profesora Katherine Ellis. Introdujimos, sin embargo, un par de modificaciones importantes. Por un lado, nuestras reuniones son anuales y se organizan en torno a temas concretos. Por otro lado, aunque son organizadas bajo el paraguas de la Sociedad Española de Musicología, cuya sede está en Madrid, se realizan de forma itinerante y en colaboración con otras entidades, normalmente universidades.

El siglo XIX es una época intensamente trabajada por los colegas que colaboran en ambos grupos. Me gustaría dar un par de ejemplos muy recientes de esa investigación. El primero es la tesis de Belén Vargas Liñán, “La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada” (LIÑÁN, 2013), que propone un método de trabajo para analizar y vaciar los contenidos musicales de dichas fuentes, mediante el uso de una base de datos informatizada. Para ejemplificar la

propuesta hemos aplicado este modelo de investigación a la prensa granadina, es decir, de la ciudad de Granada y su provincia, de esos años, elaborando un catálogo de información musical que asciende a 4.800 registros. Esta metodología de trabajo es, así mismo, permeable a nuevas aportaciones y susceptible de aplicarse a otros contextos geográficos y temporales diferentes al caso granadino. El segundo es la tesis doctoral de Ruth Rivera Martínez, defendida en la Universidad de Valladolid, que desde la perspectiva del análisis crítico del discurso y de la lingüística pragmática, esto es, del análisis sistemático de las características del lenguaje en la interacción, estudia el “hecho escénico” a través de fuentes hemerográficas vallisoletanas (MARTÍNEZ, 2016). Son dos investigaciones, entre otras, que muestran la vitalidad del tema de estudio.

Por mi parte, yo me intereso por los procesos de construcción de carácter discursivo, lo que me ha llevado a aplicar métodos como el análisis retórico y argumentativo, el comentario de texto más tradicional, una especie de etnografía simplificada que se traduce en el estudio de casos muy restringidos y un sistema de análisis del discurso tomando este concepto en una acepción, por así decirlo, blanda y en un contexto que intento que sea transnacional y que suele estar relacionado con la construcción de lo “moderno”. Reivindico un eclecticismo que, tal como ha sido mostrado por otros autores, es inevitable en la historia intelectual. Mi posición es que la musicología es lo suficientemente permeable como para integrarse sin grandes tensiones en esa intersección entre una interdisciplinariedad y una disciplinariedad débiles, por usar la expresión de Warren Breckman (2014). No obstante, asumo, que la propia historia de la disciplina, en lo que se refiere al estudio de la crítica musical, nos sitúa en un marco epistemológico del que es complicado apartarse. Ése es el motivo por el que me ha parecido útil sintetizar, en la primera parte de esta conferencia, sus principales características.

Mi método es bastante “blando”, aunque, paradójicamente, mi interés por los planteamientos teóricos más críticos es más intenso que el que encuentro habitualmente en mis colegas, o, por lo menos, esa es mi percepción, sin que de ello se derive, claro está, ningún tipo de juicio de valor. Caigo constantemente en la tentación de contradecir ideas recibidas e imágenes estereotipadas relacionadas con la música que la crítica, en muchas ocasiones y como toda práctica discursiva, difunde y que transitan, sin “crítica” alguna, hacia los discursos académicos en el ámbito de la musicología.

Ésta es una declaración de principio que se relaciona, además, con mi experiencia directa como periodista musical en varios medios, entre los cuales un periódico diario de tirada nacional y dos revistas de divulgación especializada, una online y la otra en papel. Obviamente, las condiciones productivas son muy diferentes a las que vivieron los críticos y cronistas del

siglo XIX, también lo son los temas y, por supuesto, en gran parte, las características de las piezas periodísticas en lo que se refiere a las categorías antes enunciadas: texto, discurso, género y modo. Sin embargo, hay momentos en los que me cuesta ver la diferencia. Sobre todo, cuando reparo en los elementos retóricos y argumentativos que la conforman y también en los elementos que hacen de ella una “institución”, entendida en sentido lato como práctica social estabilizada a través de su permanencia que integra expectativas, comportamientos previsibles, consensos, formas de convivencia y actitudes grupales que los individuos aceptan, por así decirlo, sin pestañear. Destacaré, por ejemplo, su carácter autorreferencial, tan evidente hace ciento cincuenta años como hoy en día. Añadiré, aunque yo no lo haga de forma sistemática, que me parecen muy relevantes las aproximaciones que estudian la crítica musical en su contexto comunicacional, esto es, como parte de una fuente concreta, el periódico, y de una actividad concreta, el periodismo. El profesor Luiz Guilherme Goldberg, por cierto, ha dirigido trabajos que van en esta línea, siendo pionero en la sistematicidad con la que ha aplicado, en el campo especializado del periodismo musical, los trabajos procedentes de estudios sobre periodismo en un sentido más amplio<sup>2</sup>.

Decía hace un momento que me interesa “contrariar” algunas ideas recibidas, pero quizá sería más precisa si dijese que lo que me gusta es “complicar”: a pesar de que podemos abstraer nuestra aproximación a la crítica musical hasta el punto de utilizar como perspectiva conceptos tan amplios como nacionalismo, por ejemplo, lo cierto es que una visión cercana y ampliada nos proporciona siempre un panorama, como digo, complejo y, además, procesual. El vaivén entre texto y discurso es, de hecho, y no pretendo descubrir nada nuevo, una operación hermenéutica que tiene completa validez. Es además un método perfectamente adecuado cuando se utilizan de forma exclusiva fuentes publicadas. Por supuesto, el contrapunto entre éstas y fuentes privadas (cartas, por ejemplo, o diarios) enriquece cualquier aproximación que esté dentro de la esfera de la historia intelectual, pero las fuentes hemerográficas pueden llevarnos también por sí solas a conclusiones relevantes.

### 3.

Volviendo al mencionado “giro lingüístico”, para que se diera, hizo falta que, desde el ámbito de disciplinas sistemáticas como la filosofía o la sociología, esto es, desde la teoría social, se diera un paso hacia la historia y hacia un proyecto historiográfico de carácter crítico. Autores como Michel Foucault y Pierre Bourdieu, son, entre otros muchos, fundamentales para

---

<sup>2</sup> POCEBON, R. Z.; GOLDBERG, L. G. (2012; 2013; 2017)

entender este cambio. El primero, en *L'archéologie du savoir* (1969) - es obvio que no abordaremos el desarrollo posterior de su pensamiento - descentró el concepto de sujeto, poniendo el énfasis en las prácticas discursivas. Más o menos en las mismas fechas, Pierre Bourdieu publicaba sus primeros trabajos relacionados con los “bienes simbólicos” o lo que, en a finales de los 70, designó con la expresión “capital simbólico” (BOURDIEU, 1977a, 1977b, 1978). Con esta referencia nos vamos acercando al concepto de discurso que a mí me interesa, ya que lo simbólico, en la acepción que le da Bourdieu, se relaciona con la representación y el lenguaje: el mundo social existe bajo dos formas, una exterior, vinculada a las desigualdades, y otra interior, definida, “por todo un universo de percepción y figuración que incluye el lenguaje, por supuesto, pero también otras producciones culturales.” (DUBOIS; *et all*, 2005: 14).

De hecho, Bourdieu abordó la crítica periodística como objeto de estudio en varios de sus trabajos. Si Foucault observaba la preeminencia de la estructura del discurso frente a la capacidad de acción o de agencia del sujeto, en última instancia, Bourdieu acababa por mostrar en sus trabajos la prevalencia de las relaciones de desigualdad en las prácticas sociales, embebidas en ese doble nivel del mundo social. Es evidente que dicha prevalencia también implicaba la limitación a la capacidad de “agencia” de los individuos. Diríamos que su idea de cambio social estaba condicionada con la constatación de la permanencia de los resortes utilizados para mantener el *status quo*, esencialmente desigual, esto es, el poder, en manos de determinados grupos sociales.

Asociada al concepto de discurso, nos encontramos con la disciplina conocida como análisis del discurso, un término, a su vez, bastante ambiguo. Podríamos definirla como la disciplina que tiene como objeto de estudio el uso lingüístico de modo contextualizado. En su versión maximalista, por lo tanto, aceptar el uso de discurso como categoría teórica e historiográfica pulveriza los límites territoriales y los fundamentos ontológicos del saber musicólogo. Implica la desintegración — utópica o distópica, dependiendo del punto de vista — de la identidad disciplinaria de la musicología histórica, que se vería amenazada, no sólo en su objeto, sino en la propia identidad del sujeto académico.

Una solución pragmática a este problema es profundizar dentro del paraguas protector que nos proporcionan otros giros establecidos en el ámbito de la musicología histórica, que, además, se refuerzan como consecuencia del proceso de convergencia con la etnomusicología al que hemos venido asistiendo en los últimos años. A su vez, es el campo de la historia cultural el que nos permite señalar un territorio que refuerza todavía más esta convergencia. Tal como se define a partir de los años 70 del siglo XX – pues hay una historia cultural anterior, cuyas

raíces vienen del siglo XIX – la historia cultural se caracteriza por combinar antropología e historia, teniendo como objetivo la interpretación cultural de la experiencia histórica. Autores tales como el antes mencionado Leo Treitler y su discípulo Gary Tomlinson se han mostrado partidarios de la apropiación de la antropología en el ámbito de la musicología. Podemos referir como ilustración la discusión de Tomlinson de las posibilidades abiertas por el trabajo de Clifford Geertz al utilizarlas en el estudio de temas musicológicos. Así, Tomlinson adopta una definición bastante amplia de historia cultural, reivindicando la importancia de los conceptos de “sentido” y “contexto” en el ámbito de la musicología:

La historia cultural, tal como la antropología cultural, busca sentidos (“meaning”), no pruebas. Y el sentido, una vez más, surge como una función del contexto, tan profundo cuanto este contexto se haga más rico, más lleno, más completo. Un hipotético contexto plenamente concebido puede ser absolutamente coherente y completamente inteligible, siempre y cuando las relaciones entre niveles sean percibidas y la significación de cada nivel esté además enteramente clarificada (TOMLINSON, 2004).

Pues bien, siguiendo con nuestro razonamiento, y centrándonos por ahora en el concepto de “sentido”, los métodos semiológicos y etnográficos, habituales en el ámbito de la etnomusicología, son corrientemente aplicados al estudio de los medios de comunicación, ámbito productivo que es donde debemos encuadrar el periodismo y la crítica musicales.

Es en ese cruce de caminos donde pretendo situar mi investigación. En cuanto al primer elemento, me ha resultado de particular utilidad la investigación del británico Norman Fairclough, considerado uno de los padres del análisis crítico del discurso y para quien el uso lingüístico – del que la crítica musical podría ser un caso – es una forma de práctica social. Esto implica dos cosas. La primera es que es un modo de acción. La segunda es que es, siempre, un modo de acción situado histórica y socialmente en una relación dialéctica con otros aspectos del contexto social en el que se insiere. En sus palabras, el discurso está “constituido socialmente” y es “socialmente constituido” (v., como referencia, Fairclough, 2003). Esta doble vertiente se confirma al verificar que el discurso es siempre constitutivo de las identidades sociales, las relaciones sociales y los sistemas de conocimiento y de creencias.

Siguiendo a Fairclough, debe quedar además claro que las diferentes instituciones y grupos sociales desarrollan prácticas discursivas variadas que compiten y contrastan entre sí. Además, los eventos discursivos particulares se contraponen a normas y convenciones que los superan. Dichas convenciones son denominadas por el autor “órdenes del discurso”. Así, por ejemplo, una crítica musical podría ser, en parte, una columna de opinión, un reportaje y, en

parte, también una muestra de erudición de carácter pedagógico, pudiendo, incluso, ser igualmente reflejo de prácticas publicitarias o de la cultura política de su época.

Para entender mejor esta pluralidad, Fairclough propone la distinción entre “discursos”, entendidos como modos de “significar áreas de la experiencia desde una perspectiva determinada” (discurso nacionalista, discurso feminista, discurso imperialista...), y “géneros”, o “usos lingüísticos asociados con tipos de actividad socialmente ratificadas”, tales como la entrevista de trabajo o el artículo científico (son los ejemplos que da el autor), o, trayendo el asunto al ámbito de la comunicación relacionada con la música, las notas de programa, las críticas musicales o las entrevistas promocionales.

En este punto, Fairclough se fundamenta en trabajos previos desarrollados en el ámbito de la sociología y la semiología, en particular por Gunther Kress. Así, el género es definido por Kress, en colaboración con Robert Hodge, como las “formas típicas de textos que conectan formas concretas de producción, consumo, tema, medio, forma y ocasión” (HODGE; KRESS, 1988). Constituyen una especie de contrato tácito entre todos los agentes que participan en el proceso de comunicación y de creación de significados. De hecho, para Hodge y Kress, el género es la instancia que “controla el modo de actuar de quien produce el texto, así como las expectativas de sus potenciales consumidores.” Años después, Kress afinó su teoría del análisis, distinguiendo cuatro categorías: texto, discurso, género y modo (KRESS, 2003). El texto sería el evento concreto (una crítica musical, por ejemplo). El discurso se aproximaría a la definición dada por Fairclough (una crítica musical que se integra dentro de un discurso nacionalista). A la definición de género se le añadiría su papel en las relaciones de poder que se establecen socialmente (una crítica musical frente una cena en la que se conversa sobre el mismo asunto). Por último, el modo correspondería a la apariencia o al método representacional de un texto dado (es decir, distinguiríamos, por ejemplo, entre modo verbal o modo visual, pero, en esta categoría, podríamos observar otros elementos como la maquetación, en el caso de la prensa, o el color y la gestualidad en el caso de la televisión).

Quisiera, finalmente, destacar que Fairclough contempla en su teoría otros dos elementos. El primero es que la relación entre discurso y otros aspectos de lo social no es una constante transhistórica, sino una variable histórica. El segundo es que admite la posibilidad de detectar cambios entre períodos históricos diferenciados por las prácticas discursivas que se destacan o que tienen mayor impacto. Un ejemplo, relacionado con la crítica musical, puede aclararnos este punto. Podríamos aventurar que, durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, el discurso académico, sobre todo el histórico y el estético, y el nacionalista conformaron una buena parte de la crítica musical. Sin embargo, en la segunda

mitad del siglo XX, fue el discurso publicitario el que comenzó a predominar de forma muy clara en la mayor parte de los medios (cf. FAIRCLOUGH, 1993).

Necesito ahora hacer una digresión, para poder enlazar con el siguiente punto de referencia que me gustaría señalar en esta conferencia. El "período" es, juntamente con "compositor" y "obra", la tercera categoría historiográfica que acaba desestabilizada — o pulverizada, como decía hace un momento — por la adopción del "discurso" como útil conceptual. Las consecuencias que tiene la aproximación de la historia de la música a la historia cultural e intelectual a este respecto han sido discutidas, explícita o implícitamente, desde los años 90 por investigadores como William Weber, Fabrizio Della Seta o James Webster, entre otros (WEBER, 1993; DELLA SETA, 1998; WEBSTER, 1994, 2001-2002). Tal como nos recuerdan estos autores, un período histórico es una construcción, una lectura, que permite darle sentido a la complejidad de los datos recogidos por el historiador. No se debería caer en la tentación de pensar que los fenómenos identificados estén “efectivamente unificados”. Así, un período representa una coherencia de significación y funcionalidad que puede ser descrita como una red de relaciones que nos permite “movernos” de un punto a otro (WEBSTER, 2001-2002, 110).

El motivo es que esta representación conecta con otra teoría de carácter sociológico que, a mi modo de ver, nos facilita una concepción del cambio histórico y de las consecuencias de la acción de los individuos en su entorno (*agency*) acorde con el tipo de fuentes que nos ocupa. Me refiero a la *Action-Network Theory* elaborada, entre otros, por Bruno Latour. En lugar de definir previamente una determinada posición fija en el tiempo o en el espacio, esta teoría sustenta la idea de que las redes de información surgen, se reagrupan, se reajustan permanentemente. Aun admitiendo, con Bourdieu entre otros, que las relaciones de desigualdad suelen ser bastante estables en el tiempo, lo que permite fundamentar la definición de las posiciones de los agentes en el “campo”, lo que a mí más me interesa del punto de vista que ofrece la *Action-Network-Theory* es que anula las consecuencias conceptuales derivadas de la representación espacio-temporal de las correlaciones entre centro y periferia. Va pareja de la aplicación de un tipo de contextualismo que, como explica Peter E. Gordon, se sitúa contra la “premisa de los orígenes” según la cual “la mejor interpretación de lo que una idea, tema o ideología significa realmente sólo se puede conseguir vinculando esta idea a los horizontes de su articulación original”, implicando esto que a esta idea original se le atribuye “la autoridad por encima y contra todas sus manifestaciones o desarrollos posteriores” (GORDON, 2013: 27).

Llegamos, así, al tema que quería alcanzar: el estudio de las conexiones que se derivan en transferencias culturales. Intentaré aclarar este salto. Citando un artículo Jin-Ah Kim, que es uno de los escasos ensayos en los que se reflexiona, desde la musicología, en el llamado método de la transferencia cultural, una de sus consecuencias más interesantes es que anula, en particular, una de las consecuencias conceptuales derivadas de la representación entre centros y periferias, el interés, “en el original y la influencia, en reconstruir la relación en términos de causa y efecto.” (KIM, 2015: 48). No se trata, por su puesto, de un enfoque novedoso: surgió en los años 80 del siglo XX en el ámbito de la investigación de los intercambios culturales entre Francia y Alemania. Parte de la premisa de que el pasaje de un objeto cultural de un contexto a otro implica necesariamente su resemantización. Toda transferencia, por lo tanto, es una forma de metamorfosis. Se engloba, claro está, en proyectos de historia global o de historia transnacional que, siendo aplicado el método de la transferencia cultural, se podría definir como “historia transnacional [o global] de los bienes simbólicos, de sus productores, de sus contenidos y de su recepción”, en las palabras de Blaise Wilfert-Portal (2013). Resuelve lo que, en mi opinión, es un problema principal - el sesgo implícito del nacionalismo metodológico y estructural - y se fija en nuevas categorías y objetos de estudio - las ciudades y los mediadores -. Ni que decir tiene, o a lo mejor resulta que sí hay que decirlo y subrayarlo, que, siendo la prensa, un fenómeno urbano y de mediación por excelencia, se justifica plenamente que su estudio, también en el ámbito de la musicología, adopte dicho método.

### **Conclusión**

Los métodos tradicionales daban una respuesta, más o menos adecuada, a las cuestiones asociadas al estudio y análisis del cambio histórico y el estudio de la crítica musical se amoldaba a ellos. Los cambios que transformaron la musicología en las décadas de los 70 y de los 80 - como, por otro lado, se comprende - tenían como principal preocupación las categorías de “obra musical” y “compositor”, por lo que, en consecuencia, no contemplaron la reflexión en torno a qué hacer con los escritos periodísticos de tema musical considerados como ámbito de reflexión musicología autónoma. Digamos que los musicólogos tenían bastante con decidir qué hacer para restaurar la crisis que atravesaba disciplina, hasta entonces definida por la centralidad del término “música”, fundamentado en el principio estético de la autonomía — ontología, de hecho — de la obra de arte.

Podríamos, perfectamente, seguir escribiendo dentro de las líneas, que, como hemos visto, consagraron históricamente el estudio de la crítica musical como tema legítimo en el ámbito de la musicología, entendida fundamentalmente como musicología histórica o, mejor

dicho, entendida, en la perspectiva que a mí me interesa, como musicología histórica. Sin embargo, mi postura es que, actualmente, podemos y, casi diría, debemos intentar una aproximación más compleja y mejor fundamentada desde el punto de vista teórico a las fuentes hemerográficas.

Ése es el principal mensaje que he pretendido hacer llegar con este ensayo. Lo que he expuesto se relaciona con las soluciones que yo he ido encontrando para los problemas que, a lo largo de veinte años, se me han ido planteando. He excluido otras vías, como, por ejemplo, las abiertas por el uso de herramientas informáticas directamente vinculadas al análisis del discurso (v., por ejemplo, Alessandri et al., 2015, 2016). El motivo es que, aun siendo consciente de sus potencialidades, nunca me he servido de ellas de forma sistemática. Estas soluciones, que han incluido el esfuerzo de intentar situar nuestro tema de estudio en el ámbito de la musicología, han sido útiles para mí. Espero que puedan ser útiles a otros, pero también soy consciente de que no son, ni mucho menos, las únicas posibles. La verdad es que esto es lo que menos me preocupa en esta vida. Todo lo contrario. Es uno de los motivos por los que me sigue apasionando el trabajo que hago.

## Bibliografía

ABRAHAM, Gerald. "Review: *Schumann as Critic* by Leon B. Plantinga". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 21, No. 2, p. 226-228, 1968.

ALESSANDRI, E.; WILLIAMSON, V. J.; EIHOLZER, H.; WILLIAMSON, A. Beethoven recordings reviewed: a systematic method for mapping the content of music performance criticism. *Frontiers in Psychology*, v. 6, p. 57. 2015. Disponible online: <<http://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00057>>

\_\_\_\_\_. A Critical Ear: Analysis of Value Judgments in Reviews of Beethoven's Piano Sonata Recordings. *Frontiers in Psychology*, v. 7, 2016. Disponible online: <<https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2016.00391>>

BOURDIEU, Pierre. Sur le pouvoir symbolique. *Annales*, n. 3 (mayo-junio), p. 405-411, 1977a.

\_\_\_\_\_. La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* v. 13, p. 13-43, 1977b.

\_\_\_\_\_. Capital symbolique et classes sociales. *L'Arc*, n. 72, p. 13-19, 1978.

BRECKMAN, Warren. Modern Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives for the Twenty-First Century. In: MCMAHON, Darrin M.; MOYN, Samuel (Ed.). *Rethinking Modern Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, p. 32-55, 2014.

BUCH, Esteban. *Le cas Schoenberg. Naissance de l'avant-garde musicale*. Paris: Gallimard (Bibliothèque des Idées), 2006.

CASCUDO, Teresa (ed.). 2017. *Nineteenth Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols, 2017.

DELLA SETA, Fabrizio. Some Difficulties in the Historiography of Italian Opera. *Cambridge Opera Journal*. Cambridge, v. 10, n. 1, p. 3-13, 1998.

DUBOIS, Jacques; DURAND, Pascal; WINKIN, Yves (Ed.). *Le symbolique et le social. La réception internationale de Pierre Bourdieu*. Liège: Université de Liège (colección Sociopolis), 2005.

ELLIS, Katharine. «*La Revue et Gazette Musicale de Paris*» 1834-1880: *The State of Music Criticism in Mid-Nineteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

FAIRCLOUGH, Norman. Critical Discourse Analysis and the Marketization of Public Discourse The Universities. *Discourse and Society*, 4, p. 133-168, 1993.

\_\_\_\_\_. *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London-New York: Routledge, 2003.

GARDA, Michaela. Teoria della ricezione e musicologia. In: BORIO, Gianmario; GARDA, Michaela (Ed.). *L'esperienza musicale: teoria e storia della ricezione*. EDT: Turin (Biblioteca di cultura musicale. Documenti), p. 1-35, 1989.

GORDON, Peter E. Contextualism and Criticism in the History of Idea. In: MCMAHON, Darrin M.; MOYN, Samuel (Ed.). *Rethinking Modern Intellectual History: Reappraisals and New Perspectives for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2013.

HODGE, Robert; KRESS, Gunther. *Social Semiotics*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.

IRVINE, William. G. B. Shaw's Musical Criticism. *The Musical Quarterly*, v. 32, n. 3, p. 319-332, 1946.

KIM, Jin-Ah. Cultural Transfer as a Branch of Research for Music Sociology and Music Anthropology". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. v. 46, n. 1, p. 43-53, 2015.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1985.

KRESS, Gunter. A Social Theory of Text. *Literacy in the New Media Age*. New York: Routedledge, 2003.

KRUMMACHER, Friedhelm. Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft. *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, p. 154-170, 1979/1980.

LIÑÁN, Belén Vargas. *La música en la prensa española (1833-1874): fuentes y metodología, estudio a través de las publicaciones periódicas de Granada*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2013.

MULAS, Jacinto Torres. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical Española, 1991.

PLANTINGA, Leon. *Schumann as Critic*. New Haven, London: Yale University Press, 1967.

POCEBON, R. Z.; GOLDBERG, L. G. . Tipologias musicais em jornais: definições e critérios de uso. In: I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, 2012, Lisboa. I Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, 2012

\_\_\_\_\_. A música em manchete: tipologias jornalísticas. In: A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico, 2013, Lisboa. Atas do Congresso Internacional. Lisboa, 2013. p. 844-859

\_\_\_\_\_. A música em manchete: tipologias jornalísticas. In: Luiz Guilherme Goldberg; Ruthe Zoboli Pocebon. (Org.). Estudos musicológicos luso-brasileiros [recurso eletrônico]. Pelotas: Editora Ufpel, 2017. 8004Kb ; EPUB. ISBN: 978-85-517-0007-5.

REIBEL, Emmanuel. *L'écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*. Paris, Librairie Honoré Champion (Musique-musicologie, 39), 2005.

MARTÍNEZ, Ruth Rivera. El hecho escénico en Valladolid a través de la prensa en el cambio de siglo (XIX-XX): una aproximación pragmático-discursiva. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 2016.

TOMLINSOM, Gary. Musicología, antropología, historia. In: GALÁN, J. M.; VILLAR-TABOADA, C. (Ed.). *Los últimos diez años de la investigación musical: cursos de invierno 2002*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Centro Buendía, p. 137-164, 2004.

VAZSONYI, Nicholas. *Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

WEBER, William. Toward a dialogue between historians and musicologist. *Musica e Storia*, 1, p. 7-21, 1993.

WEBSTER, James. The Concept of Beethoven's 'Early' Period in the Context of Periodizations in General. *Beethoven Forum*, v. 3, p. 1-27, 1994.

\_\_\_\_\_. Between Enlightenment and Romanticism in Music History: "First Viennese Modernism" and the Delayed Nineteenth Century. *19<sup>th</sup>-Century Music*, v. 25, n. 2/3, p. 108-126, 2001-2002.

WILFERT-PORTAL, Blaise. L'histoire culturelle de l'Europe d'un point de vue transnational. *Revue Sciences/Lettres [Online]*, v. 1, 2013. Disponible online: <<http://journals.openedition.org/rsl/279>>

ZALDUONDO, Gemma Pérez. La música en la revista "Vértice" (1937-1946). *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, v. 11, n. 1-2, (Ejemplar dedicado a: En homenaje a Pedro Calahorra Martínez), p. 407-426, 1995.