

Del papel central de la partitura en el campo de la música de arte académico.

Una reflexión desde el concepto de historia del tiempo presente.

Margarita Muñoz Rubio

Investigadora independiente

Resumen

La partitura, obra musical escrita, ha sido después de la invención de la notación musical en los albores del siglo XI, el documento esencial de la práctica del campo de la música de arte académica (MAA). Si bien la escritura y discursos musicales se han diversificado, desarrollado y re-significado en su largo transcurrir, la reflexión desde los campos de las ciencias sociales y de la historia sobre las temporalidades históricas se han planteado problemas y preguntas centrales para el análisis e interpretación de los tiempos de la vida y acciones sociales que pueden extenderse a la investigación sobre la obra musical escrita de la MAA. En este sentido, en el presente trabajo se propone una discusión de la partitura a partir de metodologías y conceptos socio-históricos, con énfasis en las deliberaciones recientes sobre el concepto de historia del tiempo presente, con el propósito de iniciar la discusión sobre la actualidad de la partitura desde nuevas preguntas y problemas.

Génesis y significados sociales de la partitura

La creación musical ha desarrollado, en el milenario transitar de la diversidad de sus prácticas, no solo la base material de herramientas, instrumentos y técnicas para la objetivación de las infinitas posibilidades de la imaginación sonora, sino, paralelamente, universos de conocimiento que han quedado plasmados en los discursos musicales.

La obra musical, entonces, la podemos describir como el resultado de procesos socio-históricos de apropiación y transformación de la naturaleza del sonido para la creación y reproducción de discursos musicales desde una amplia y diversa base material, fuente y medio de comunicación de emociones, pensamiento y significados. Bajo esta universalidad de procesos intelectuales y necesidades expresivas, lúdicas y placenteras en comunión con

operaciones racionales e intelectuales, entendemos la producción musical de la diversidad de culturas del mundo.

Así, en la *larga duración* (Braudel, 1999: 60-106) de la creación de la música, a partir de la necesidad, del deseo y de la “voluntad de comunicación” (Salazar, 1998:10) las culturas han generado, reproducido y conservado sus conocimientos musicales a partir de la transmisión oral. En otras palabras, los discursos musicales se han creado, memorizado y reproducido en variaciones ornamentadas e improvisadas por la acción viva de los músicos, grupo social que en la división social del trabajo se ha especializado en la incorporación y dominio de los conocimientos y habilidades para “sonar” los discursos mediante instrumentos musicales y la voz.

En los albores del siglo XI la cultura occidental desarrollo, primero en el seno de la Iglesia de Roma, la escritura musical, un sistema de signos, conocido como notación musical, por medio del cual fuera posible conservar y reproducir los discursos musicales litúrgicos con la finalidad principal de asegurar su reproducción homogénea y sobretodo su conservación en el futuro. La notación musical es entonces una suerte de plano arquitectónico en donde se plasman las relaciones y estructuras del discurso musical. Así, podemos afirmar que siendo la música un arte del tiempo, la representación gráfica de los sonidos musicales nace ligada a las necesidades de su conservación en la temporalidad histórica. Podemos también afirmar que la notación musicales es una de las creaciones más asombrosas del pensamiento humano y que ha sido el medio de producción musical detonador de las propiedades características del campo de la música del mundo moderno.

Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (2003) propone que las posibilidades técnicas de reproducción colocan a la obra de arte en nuevas relaciones por fuera de la larga tradición de coexistencia dentro del ritual: “Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos.” (2003:53) Bajo esta lógica, la partitura constituye el medio de reproducción de la música del ritual religioso y, paradójicamente, la posibilidad concreta de la música de alcanzar su autonomía del ritual.

Así, de la escritura musical nace la partitura, texto en donde un autor define el orden de las relaciones de los sonidos musicales, el cual constituye un nuevo objeto cultural que define el nacimiento y consolidación de la obra musical. La partitura es entonces el medio de reproducción musical que impulsa la práctica de la creación de obras individuales y, consecuentemente, la práctica de reproducción o actualización de los discursos musicales escritos que llevan a cabo los músicos intérpretes. En 1501, Ottaviano Petrucci (1466 - 1539) retoma la imprenta creada por Gutenberg (1400-1468) para desarrollar los *tipos móviles de la notación musical* los cuales posibilitaron la partitura impresa y el desarrollo de las ediciones de libros de música.

De tal manera, como bien señala el sociólogo Raymond Williams (1981), la partitura impresa constituye otro medio material de la reproductibilidad de la música que permite la movilidad de los discursos musicales en el tiempo y en el espacio en cualquier lugar donde existan sujetos con los conocimientos y habilidades para escribir, leer y reproducir sonidos musicales. En su existencia de larga duración, la partitura ha sido reconocida también por su valor artístico, técnico y musical y, al mismo tiempo, ha sido el testimonio del pensamiento musical de la circunstancia histórica de su creación.

La partitura en la Modernidad

La irrupción de la partitura impresa representa un cambio radical en el ámbito sonoro de la Modernidad. No solo amplía las posibilidades de reproductibilidad de los discursos musicales y participa en la constitución de la experiencia estética musical en el espacio social, sino que propulsa el desarrollo y las elaboraciones específicas del conocimiento musical. De este modo, incide en la división del trabajo del campo de la música al delimitar la especialización de la composición musical y de la recreación ya sea instrumental o vocal. En el transcurrir de los siglos, la partitura ha constituido el medio material donde se objetiven los diversos desarrollos de la escritura musical y, por tanto, de las técnicas de reproducción o interpretación musical así como la disposiciones de la escucha estética.

Así, y siguiendo la elaboración de Pierre Bourdieu, la partitura ha venido jugando en el espacio social el papel de marcar la *visión y división* (2001: 90) de la creación musical y también como elemento de *distinción* (1998) debido a los procesos de apropiación y ejercicio diferenciado del conocimiento musical. Dicha *distinción* es expresión de la

diferenciación del mundo social donde las posibilidades de acceso, incorporación y apropiación derivadas del desarrollo histórico de los conocimientos y prácticas musicales están distribuidos de forma desigual. Es de este modo que en el devenir de la historia musical de la modernidad occidental la partitura ha sido un elemento nodal en la formación de un campo de conocimiento artístico musical denominado música de arte académico (MAA) así como también del gusto social de la música.

La partitura también ha jugado como elemento de *distinción* de la organización del espacio social ya que la práctica musical realizada desde la escritura musical ha constituido el elemento *sine qua non* de la enseñanza musical occidental en todos los niveles educativos y como elemento obligado de las prácticas de creación, reproducción y difusión del campo de la música de arte académico (MAA). Como todo documento escrito, la partitura ha sido conservada en acervos especializados, (repositorios, archivos y bibliotecas), donde son conservadas como tesoro de importancia histórica nacional y del campo de la música. En la era digital el acceso a las partituras se ha tornado mucho más accesible y horizontal debido a que es factible compartirlas, aun de manera gratuita, en la red de internet. Es importante señalar que los repositorios digitales de universidades y bibliotecas de muchas naciones permiten el acceso a miles de partituras digitalizadas, lo cual hace posible su estudio y reproducción.

La partitura: un análisis desde categorías de temporalidad histórica

Después de este somero análisis de la partitura bajo una perspectiva sociológica, pasamos al análisis crítico sobre la partitura en su relación con la temporalidad histórica. La música, arte irremediablemente ligado a la duración temporal, al “aquí y el ahora” del *acontecimiento* de su producción sonora, con el registro escrito adquiere la posibilidad de ser reproducida y escuchada en *otros* presentes y futuros, de acercar sonoramente a otros sujetos al ámbito de sentires, emociones, conocimientos y formas de hacer música de hace siglos y de la actualidad. La partitura hace posible también la construcción de una cadena de significados musicales que se actualizan en cada obra, en cada reproducción/interpretación y en el acto de la escucha, momentos todos realizados por individuos vivos y actuantes en el espacio social, que representan uno de los lazos culturales que sostienen la reproducción de la vida social.

La elaboración anterior tiene como base fundamental la temporalidad histórica propuesta en 1958 por Fernand Braudel en el artículo intitulado: *La larga duración* (1999). En él, el célebre historiador aborda el tema central de la *duración del tiempo* como transcurrir donde ocurren la vida y acciones de los individuos: “la duración social, esos tiempos múltiples y contradictorios de la vida de los hombres que no son únicamente sustancia del pasado, sino también la materia social actual” (1999: 63). Esta reflexión lleva a Braudel a replantear la utilidad y actualidad del conocimiento histórico desde la *dialéctica de la duración* entendida como las tensiones entre el instante del *acontecimiento* y su pausado y lento transcurrir. El énfasis que hace Braudel en la noción de multiplicidad del tiempo social lo sustenta en las necesidades de explicaciones históricas, compartidas por las ciencias sociales y por el análisis histórico, dentro del contexto de las experiencias inéditas de la primera mitad del siglo XX y asimismo de la historia del presente (1999: 63) que plantean al investigador el desarrollo de nuevas interrogantes, categorías y métodos de investigación.

Dada la relevancia de esta construcción de temporalidades históricas es posibles incluirlas como categorías analíticas en el campo de la música donde de manera cotidiana nos enfrentamos, como creadores o escuchas, a preguntas y problemas acerca de la *duración social de la música*.

Para Braudel la *corta* duración es el tiempo del *acontecimiento* que “llena la conciencia de los contemporáneos; pero apenas dura, apenas se advierte su llama.” (1999: 64-65). Es el tiempo corto el del transcurrir de la vida cotidiana de los sujetos sociales: de sus emociones y trabajo, acciones o decisiones. Y también es el tiempo del cual se ocupa la noticia, la narración o la crónica. En contraste, prosigue Braudel, la temporalidad de *larga duración* se refiere a una *estructura* de duradera implantación y persistencia: “una organización, una coherencia, unas relaciones suficientemente fijas entre realidades y masas. [...] una estructura es indudablemente un ensamblaje, una arquitectura, pero, más aún, una realidad que el tiempo tarda enormemente en desgastar y en transportar.” (1999: 70). La larga duración y sus “marca profundas” (Gilly, 2010: 221) se pueden observar tanto en la localidades como en las naciones ya sea en las costumbres y caminos o en la persistencia de las ciudades, lenguas, leyendas o canciones. Desde esta elaboración, las estructuras de larga duración son los elementos estables y permanentes en muchísimas generaciones y que

determinan su transcurrir. Señala también que esas mismas estructuras pueden impedir, obstruir o limitar la historia o, al desintegrarse o diluirse, propiciar cambios. Ambos movimiento pueden ser a un tiempo sustento o impedimento, por ello las estructuras están presentes en la permanencia, reproducción o mudanza del campo de la cultura. (1999: 70-71).

Entonces, a partir de la propuesta braudeliana podemos considerar la temporalidad de la partitura como la *conjunción* de la larga duración y el acontecimiento. Si bien, como aquí se ha mencionado, la partitura expresa la imaginación, creatividad y conocimientos desarrollados en el largo transcurrir de la música, el acto de interpretación musical, e incluso la publicación de una obra, constituye un acontecimiento, singular e irrepetible, debido a las posibilidades de re-creación inscritas en la misma partitura y que permanecen abiertas en el horizonte de la práctica de la reproducción musical del “aquí y el ahora” de su actualización o interpretación musical. En suma, la partitura representa la conjunción de dos dimensiones temporales: la objetivación de los conocimientos de la larga duración del campo de creación musical y las posibilidades abiertas de su re-creación en incontables acontecimientos.

Así, en el transcurrir de la Modernidad el campo de la música académica se ha consolidado y legitimado en el tejido de estas dos temporalidades. De tal manera que dicha conjunción de creación y re-creación de la partitura representa la actividad central, más legítima y legitimante, la práctica más valorada, la que reafirma los significados musicales, interpretativos, estéticos y culturales del campo de la música académica.

La delimitación braudeliana sobre el acontecimiento continúa generando una importante discusión y nuevos elementos para afinar su delimitación como categoría histórica. En esta “querrela de los historiadores” un escrito central para nuestra discusión es *El retorno del acontecimiento* (1999) de Paul Ricoeur del cual rescatamos dos ideas centrales para nuestra propuesta de la práctica de la creación y reproducción de partituras como acontecimiento. Ricoeur describe las condiciones necesarias para entender el acontecimiento histórico: que son los seres humanos los que lo producen; que debe ser lo suficientemente importante para que los testigos dejen un registro escrito y que la narración escrita produzca un desplazamiento epistémico a saber, que uno es el acontecimiento tal cual sucede y otro es el

que se relata, registra o comunica. (1999: 29). Esta última condición delimita la historia del acontecimiento a sus testimonios escritos. La otra elaboración fundamental procede del campo de la lingüística que define al sistema sincrónico de la lengua como inteligible y predecesor de los acontecimientos diacrónicos de la palabra. (1999:30). A partir de estas dos puntualizaciones de Ricoeur podemos decir que al acontecimiento diacrónico de la reproducción de la partitura le precede la elaboración sincrónica de la notación musical en su universo de elaboraciones. De igual manera nos recuerda que en el transcurrir de la Modernidad se ha desarrollado la crítica musical, publicada en gacetas y periódicos, además de una extensa literatura especializada que aborda los problemas de la reproducción musical desde su ejecución técnica hasta el de sus significados e intenciones musicales.

Si bien la propuesta hasta aquí presentada nos permite replantear la partitura desde la pluralidad de temporalidades, cabe señalar que la historiografía del campo de la música de arte académica, y con más énfasis en el siglo XX, ha clasificado la partitura a partir de “etapas” o “períodos” composicionales. A saber: música antigua, renacentista, barroca, clásica, romántica, impresionista, moderna y contemporánea. De tal nomenclatura se desprenden muchas otras clasificaciones de acuerdo con compositores y países, movimientos y formas de escritura. Salta a la vista que tal periodización guarda gran semejanza con aquellas de la historia del arte y más aun con la periodización de la historia socio-política de occidente.

Aun cuando la “guía” de los periodos de la música pueda ser útil para la escucha musical e incluso en la formación de compositores e intérpretes, también presenta algunas limitaciones. La que queremos tratar aquí se refiere a que los períodos musicales se presentan como entidades delimitadas o cerradas y que se enmarcan en las representación inamovibles del pasado, presente y futuro. Consecuentemente, tanto para músicos como para escuchas se dificulta establecer relaciones musicales fluidas y significantes acerca de la duración temporal de la música.

Así, el problema fundamental de esta periodización de la creación musical es similar al que la historia crítica se ha planteado acerca del origen de la elaboración de etapas o períodos históricos y su afirmación social desde la historia oficial como temporalidades herméticas, acabadas y, más aún, incuestionables.

A continuación haremos un breve recorrido por algunas interpretaciones de las temporalidades históricas realizadas por historiadores mexicanos, con el objetivo de elaborar una crítica a la periodización de las obras musicales y por tanto, de las partituras.

La temporalidad histórica: una visión desde la historia crítica mexicana

Desde la historia crítica, en *Historia ¿para qué?* (1980: 93-127), Enrique Florescano afirma, de manera puntual, y en coincidencia con los escritos de sus contemporáneos que integran la mencionada publicación, que la reconstrucción del pasado se hace a partir del presente, que dicha elaboración recae en el grupo dominante de ese presente quien toma en sus manos la “reconstrucción parcial y pragmática del pasado” (1980:93) con el propósito de lograr una versión de los orígenes socio-histórico para “sancionar la dominación de unos hombres sobre otros, de fundar el presente y ordenar el futuro inmediato” (1980:93).

Señala también el pasado en manos del poder es un “instrumento de dominación” (1980-93) ya que sus elaboraciones entierran el pasado al tiempo que establecen una nueva versión de ese tiempo. Así, las historias oficiales producen una mirada o una concepción del devenir histórico que se despliega en los espacios sociales por medio de la educación, la propaganda e incluso por medio del arte.

Es importante resaltar el énfasis que Florescano le imprime a su elaboración crítica de la historia cuando reconoce al pasado no solamente como una *memoria*, sino como procesos reales que sucedieron en circunstancias específicas:

Pero ocurre que el pasado, antes que memoria o consciencia histórica, es un proceso real que determina el presente con independencia de las imágenes que de ese pasado construyen los actores contemporáneos de la historia. Al revés de la interpretación del pasado, que opera desde el presente, la historia real modela el presente desde atrás, con toda la fuerza multiforme de las sedimentaciones acaecidas, transmitiendo la herencia de las relaciones e interacciones del hombre con la naturaleza, prolongando fragmentos o estructuras complejas de sistemas económicos y formas de organización social y política de otros tiempos, introduciendo en el presente las experiencias y conocimientos que de su obra ha ido acumulando el hombre en el pasado. (1980:105).

Bajo esta concepción Florescano propone la consciencia histórica como método que ha asumido la concepción moderna sobre el ser humano como producción de sí mismo en las

relaciones sociales en las que participa y en la reproducción de la vida social que se proyecta constantemente hacia el futuro. En otras palabras, Florescano entiende la *historia real* del pasado en el reconocimiento de las acciones humanas que suceden en la relación espacio-tiempo con sus características únicas y particulares y, consecuentemente, afirma la posibilidad de que éstas pueden ser conocidas y comprendidas si se les identifica como acciones producto del deseo, la acción y la voluntad de sujetos vivos y activos.

Esta concepción, al reconocer el acontecer histórico desde la acción de los sujetos, se contrapone a la concepción de la sola acumulación de datos, fechas, obras o registros biográficos anodinos que se pueden encontrar en los relatos de la “historia anticuaria” (González, 1980: 57). La historia real entonces, se reconoce en sus múltiples registros y contradicciones y no únicamente como acumulación lineal y progresiva.

De este modo, Florescano recalca que la construcción metodológica de la historia crítica se sustenta en la noción fundamental de que la realidad histórica puede ser comprendida como producción de relaciones inteligibles, coherentes y estructuradas y, por tanto, queda abierta a las posibilidades de su comprensión desde razonamientos que facilitan conocer su desarrollo propio. (Florescano, 1980:108).

Desde la elaboración de Florescano podemos sustentar que en las concepciones de la historia oficial se soslaya el significado de larga duración de la partitura entendida como resultado del devenir histórico de un campo de conocimiento y también como acontecimiento derivado de las particulares circunstancias de su re-creación donde sujetos sociales vivos se expresan, crean y actúan. Así, podemos advertir que en la historia oficial de la partitura se resalta el hecho del acontecimiento como *exhibición* (XXX) de su reproducción e interpretación, soslayando igualmente la circunstancia socio-histórica de dicho evento. Es otras palabras, se alaba el acontecimiento como objeto de reproducción en sí mismo, como objeto del pasado terminado para ser exhibido en el triunfante presente, alejado de la comprensión de su pluralidad histórica.

De ahí que el conjunto de partituras inscrito en la historia oficial de la MAA es el que defina la idea de pasado de la creación musical y podríamos añadir, a partir de la sociología de Bourdieu, que las relaciones de *fuerza* entre las *posiciones* en la MAA son la fuente de selección de dicho conjunto. Así, la historia oficial de la MAA es expresión de las

concepciones del grupo dominante y estas se articulan, en circunstancias concretas, con la narrativa del devenir histórico de la historia oficial.

En otro de los ensayos de *Historia ¿para qué?* Carlos Monsiváis, en coincidencia con Florescano, advierte que es el grupo dominante del Estado es el que “controla el pasado y la interpretación del pasado” (1980: 172). Añade, con su usual corrosiva narrativa: “Si la historia no es ya el registro del ascenso interminable de una minoría, la historia no tiene mucho sentido” (1980: 172). Más adelante explica que el ascenso del dominio de la tecnología en la vida social así como el culto de lo nuevo en el arte y en las ciencias “han creado la impresión de que la Historia no tiene ya nada importante que decirnos, así todavía sea capaz de entretenernos narrativamente.” (1980: 173).

Ligado a lo anterior, su crítica a la construcción de la narrativa histórica oficial reside en el análisis de los efectos “desmovilizadores” del reiterado homenaje a los nombres y acciones de los que, en actos desprendidos, heroicos y nobles, entregaron incluso su vida a la construcción de la Patria pero toda vez terminada su obra, sus nombres y cuerpos quedan perpetuados en bronceas estatuas como expresión del poder triunfante que arrebató a las masas el sentido vital de la realidad histórica. “Pero la intimidación estatuaría es lo secundario, lo principal es el mensaje desmovilizador” (1980:180) La historia oficial administra los sentidos que el pasado ha de tener en el presente, espacio y tiempo donde no solo ya no son necesarias esas luchas, sino que se han evaporado los significados que las generaron:

Desde el presente se vigilan las buenas intenciones del pasado y el ritmo previsible del provenir. Los héroes nos dieron patria para que ya no tuviésemos necesidad de héroes, ellos acumularon triunfos y derrotas para que nosotros, al interpretarlos agradecidamente, prescindiésemos de la historia como hazaña y aceptásemos a la historia en su función terminal de memoria enaltecida. (1980: 180)

Aquí surge la pregunta: ¿las partituras acaso juegan en el presente el papel de *estatuas musicales*? Son Melesio Morales, Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, José Rolón, Candelario Huizar, Carlos Chávez, Salvador Contreras o Silvestre Revueltas los héroes que nos dieron Patria musical? Mencionados reiteradamente en la historia oficial como *otros* héroes patrios, aun cuando, salvo algunos ejemplos aislados, ya que muchas de sus

partituras permanecen inaccesibles o desconocidas para músicos y público, esas mínimas narrativas no nos permiten comprender la realidad histórica de su obra desde de las relaciones y circunstancia de lucha, contradicciones, tensiones y movimientos sociales que dieron sentido a su trabajo creativo.

Si la historia oficial encapsula la dinámica de las acciones vivas de la historia al tiempo que las graba o fosiliza en actos *estatuarios*, y si de igual modo detiene el esfuerzo crítico y nuevas metodologías para plantear otras preguntas y problemas, entonces, continua Monsivaís, “Todo sentido histórico languidece cuando ya caso ningún protagonista del pasado es entendido genuinamente como nuestro contemporáneo.” (1980:172).

La partitura desde el concepto de historia del tiempo presente

En el libro *La cresta de ola. Debates y definiciones en torno a la historia del tiempo presente* publicado en el año 2020, los coordinadores se dieron a la tarea, tal y como lo indica el título, de presentar la discusión actual sobre la génesis y desenvolvimiento del concepto de historia del tiempo presente, así como sus fundamentos y principales elementos teórico-metodológicos necesarios para delimitar, con rigor científico, su incorporación como temporalidad histórica legítima en el análisis e investigación de la experiencia vivida hoy en día.

Ilan Semo, uno de los tres coordinadores de la publicación, presenta el debate de la temporalidad del tiempo presente a partir de la elaboración sobre la observación de la incesante modificación de “los tejidos esenciales de los órdenes de la experiencia” que se ha venido produciendo desde el arranque del siglo XX. El cambio cultural que refiere Semo nos recuerda el análisis crítico de varios autores como Benjamin, Gramsci, Adorno, Lefebvre, o David Harvey con la noción del “giro neoliberal (2007:16), entre muchos otros, que han insistido en la relevancia de ese cambio en la dimensión social para lograr la comprensión amplia de la era posindustrial. En un similar análisis crítico Ilan Semo describe el cambio cultural y por tanto el “régimen de historicidad” que viene ocurriendo en el último cuarto del siglo XX de la siguiente manera:

Si algo cambio a partir de los años ochenta fueron, sin duda, los tejidos más esenciales de los órdenes de la experiencia; la globalización, la digitalización del mundo, las migraciones masivas, la multiplicidad de géneros, las nuevas sexualidades hicieron de la vida cotidiana de quienes nacieron después de 1990 un mundo inexpugnable para las generaciones anteriores. (2020: 44)

Y añade una idea nodal para redondear la comprensión de la circunstancia de los vertiginosos cambios del tiempo presente: “Y sin embargo, el *horizonte de expectativas* de las sociedades occidentales no ha sufrido en los últimos 40 años ninguna modificación central” (2020:44). Semo atribuye la ausencia de expectativas al peso que en el presente tiene el pasado no resuelto, no concluido, no acabado, a ese conjunto complejo de concepciones y hechos que se aparecen continuamente como “horizonte de retorno permanente” (2020:45) ya que el pasado, al no haber “cerrado” su propia temporalidad, continua vigente y actuante en el presente como “un intruso permanente en los dominios de la actualidad.” (2020:45).

El otro aspecto del régimen de historicidad que Semo plantea reside en las sensaciones sociales acerca del futuro que, si bien la Ilustración trazó como universos de constante “mejoría”, proyectados y llevados a cabo por la elección política de los ciudadanos, en la realidad viva actual dichos universos se encuentran en una suerte de cancelación dado que el futuro se avizora con mínimas posibilidades de trascendencia de las condiciones de degradación de la naturaleza, de explotación y agotamiento de recursos naturales, del cambio climático, de las incesantes migraciones, de la pobreza, entre otras:

Los mundos posibles aparecen como versiones degradadas del mundo actual [...] como una suerte de extensión del presente. No hay novedad desde el futuro, se podría decir, El efecto de elongación del presente trajo consigo consecuencias directas sobre el imaginario histórico de la época. (2020: 45)

A partir de su complejo, análisis Semo retoma la elaboración sobre las formas de escritura de la historia actual de Francois Hartog, y describe la tematizaciones de la historiografía vigente en México. De las cuatro líneas descritas, la que nos atañe directamente es la que él nombra como *Crisis de la historiografía nacional. Del predominio del Estado a los dominios de los saberes singulares de las prácticas sociales*. Como habíamos visto con Florescano y Monsivaís, la historiografía mexicana ha estado ligada a las concepciones de los relatos oficiales del grupo dominante en curso, por tanto, ubicada en periodos

presidenciales o en la temporalidad de las luchas políticas. Semo observa que, como expresión de las necesidades de explicaciones históricas desde el tiempo presente, poco a poco la historiografía mexicana se ha ido independizando de las explicaciones ligadas a las versiones oficiales del Estado “como lugar de significación de las prácticas sociales”. (2020:46)

Así, la historiografía mexicana paulatinamente se ha movido hacia investigaciones sobre las relaciones que producen las prácticas sociales que “se buscan allí donde acontecen, en una historia del “adentro” de sus instituciones y lazos sociales, ya no en la esfera de una historia general” (2020:46). Un ejemplo de ese viraje lo podemos ver en la escritura de la historiografía musical de los últimos años que ha planteado nuevos problemas, nuevas metodologías e incluso perspectivas interdisciplinarias.

Por su lado, Eugenia Allier Montano, también coordinadora del libro, hace una revisión de los debates sobre el concepto de historia del presente (2020: 49-75), especialmente desde la propuesta de Julio Aróstegui, que lo define como narrativa de procesos sociales inacabados que están siendo producidos en la *coetaneidad* del mismo historiador, Y cita: “Una categoría histórica en sí misma que se aplica a caracterizar los múltiples momentos sucesivos en que las sociedades atraviesan una situación única: el momento de la coetaneidad” (2020:52). La noción de coetaneidad no se limita a la experiencia vivida del acontecimiento, sino al presente histórico como lapso en donde se anudan “la formas de relación de las generaciones con el mundo y los acontecimiento que les ha tocado vivir” (2020: 52). En otras palabras, Aróstegui plantea que las generaciones se suceden en relaciones de *sucesión* y la *interacción* (2020:52) y, en este sentido, la generación en formación conoce a sus dos antecesoras y también atestiguara la siguiente, así, todas ellas producen desde su compartida coetaneidad, su presente y experiencia común del mundo. “Un presente histórico es, pues, en último extremo, el resultado del entrecruzamiento de presentes generacionales” (2020:53). Y añade: “El presente histórico, entonces, no es el *ahora* o la *inmediatez*, sino un lapso más amplio que está vinculado con la existencia de las generaciones que experimentaron un suceso.” (2020:53 énfasis nuestro).

La noción de coetaneidad nos abre un panorama amplio para comprender la partitura precisamente desde las relaciones de sucesión y simultaneidad con la escritura musical, los

compositores, intérpretes y escuchas en el flujo de experiencias y significados de las obras permanentemente actualizadas en el tiempo presente.

Por otro lado, un tema de la crítica que entrega Rogelio Ruiz se refiere a la posible confusión del concepto de la historia del tiempo presente con el concepto de *presentismo*, que se ha generado por los elementos que definen la circunstancia social actual analizada por Semo y aquí sucintamente mencionada. A partir de la sensación de inmediatez que pudiera generar la noción de historia del tiempo presente, Rogelio Ruiz elabora una revisión crítica del debate sobre los regímenes de historicidad que presenta Francois Hartog (2007) quien reconoce la dimensión temporal como elemento fundamental para comprender la experiencia del mundo. Hartog nos advierte o recuerda, que la experiencia cotidiana en la actualidad es sentida desde su rapidez, velocidad o aceleramiento y que precisamente esa experiencia se vincula con las temporalidades del *pasado* y el *futuro* que, según Hargot, parecen no contener significados fundamentales en “la organización de la existencia humana” (2020:95) es decir, en la vivencia cotidiana de la realidad actual.

De ahí que la noción de *presentismo* sea “ante todo una <experiencia contemporánea del tiempo>, signada por una confusión en la forma en que se articulan pasado, presente y futuro.” (2020:95). En este sentido, Ruiz refiere que Francois Dosse habla de la “moda conmemorativa” como una expresión de la carencia de proyectos sociales fundamentados y carentes de posibilidades de realización, los cuales son expresión de la crisis del horizonte de expectativas y, a la par, síntoma que empuja a la historiografía a centrarse en las demandas del presente (Ruiz, 2020: 95). Así, Hartog relaciona el presentismo con el apogeo de la *memoria* entendida como el nuevo régimen de historicidad que ha desplazado a la elaboración histórica como forma social de conocimiento para analizar y comprender el pasado. Ruiz advierte entonces sobre la urgencia de desarrollar el análisis de los “presupuestos epistemológicos” (2020:96) de la historia del tiempo presente así como sus conceptos, métodos, y técnicas de investigación para definir la investigación histórica y diferenciarla de las narraciones del “momento memorable” (2020: 96).

Otro elemento presentado por Ruiz, en su abundante revisión sobre las concepciones de los regímenes de la temporalidad histórica, es la glosa de la crítica sobre la construcción de la *memoria*. Esta surge de la conceptualización de Enzo Traverso (2007:67) sobre la

“reificación del pasado” que observa en la proliferación en la cultura occidental de la práctica de la memoria basada en el consumo de objetos culturales generados en el pasado y que se materializa en, películas, series de televisión, museos, conmemoraciones entre muchas otras objetos (2020:112). En otras palabras la práctica de conversión en mercancía de consumo de los objetos del pasado conlleva a la re-creación de tradiciones, identidades y patrimonios locales nacionales no exentos de los respectivos usos políticos conducidos por el poder. (2020:112). La práctica de recreación de partitura del “pasado” como objetos de memoria o del “momento memorable”, -que incluye el “rescate” de compositores olvidados o la “re-habilitación” de autores y obras e incluso el “re-estreno semanal” de obras canónicas- puede ser expresión del movimiento de reificación de los objetos de arte del pasado que solo adquiere significado precisamente en el acto mismo, pudiéramos decir “deshistorizado” o “destemporalizado”, de su consumo como memoria.

Reflexiones finales: La partitura en el tiempo presente

El apretado análisis sobre la partitura hasta aquí presentado elaborado desde un marco socio-histórico, nos ha permitido exponer la génesis y devenir de la partitura como necesidad de permanencia de los discursos musicales en el tiempo. Asimismo, nos ha proveído con categorías de análisis para elaborar el problema de la relación de la obra musical escrita con la duración histórica y de proponer una interpretación sobre sus significados sociales y musicales en el transcurrir de la Modernidad.

El enfoque de la pluralidad de las temporalidades históricas nos permitió el análisis de la partitura como continua conjunción de la larga duración del conocimiento musical con el acontecimiento de su re-creación y escucha. Esta elaboración, pensamos, abre la posibilidad de crear nuevos significados de la partitura no solo como acontecimiento en el “aquí y ahora” de su reproducción, sino como obra abierta y ligada inseparablemente al largo transcurrir de la creación musical.

A la luz de los debates epistemológicos y metodológicos de la historia crítica y del concepto de la historia del tiempo presente pudimos advertir que la partitura, como cualquier otro objeto cultural, puede ser re-significado como objeto integrante de la “moda de la memoria” y, en ese sentido, ésta puede formar parte del conjunto de mercancías consumidas como *memoria* lo cual presenta el riesgo de que su reificación. Es decir, que la

partitura inserta en el mundo de los objetos de consumo pueda ser intercambiable como cualquier otra mercancía, que se extravié su sentido de larga duración y no ser cabalmente experimentada como la conjunción de la pluralidad de temporalidades históricas y que se soslaye su materialidad musical como acto creativo del compositor, el intérprete y el escucha, seres sociales vivos históricos, volitivos y deseantes.

En contraposición con la “moda de la memoria” la noción de coetaneidad nos abre otras posibilidades de vivencia del tiempo presente para salir de la fragmentación y aislamiento de las generaciones y construir lazos, en relaciones de sucesión y simultaneidad, para comprender la partitura precisamente desde la escritura musical con los compositores e intérpretes, pero sobretudo con los escuchas en el flujo de experiencias y significados de las obras permanentemente actualizadas en el tiempo presente de su realidad histórica.

La reflexión sobre el concepto de la historia del tiempo presente en su crítica de las temporalidades históricas así como en su deliberación de la necesidad de definición epistemológica y metodológica puede abrir al campo de la música diversos e interesantes horizontes de deliberación para elaborar nuevas representaciones que nos acerquen a los significados abiertos de la partitura.

Por último, es impostergable continuar con el desarrollo de la investigación musical desde posturas críticas desde donde se puedan plantear metodologías que amplíen y enriquezcan las posibilidades de análisis e interpretación de las partituras producidas y reproducidas en México. Es necesario también reforzar la investigación, conservación y recreación de partituras para así construir la duración histórica de la partitura en su multiplicidad de temporalidades.

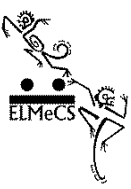
En este sentido, es una tarea fundamental fortalecer la metodología y epistemología interdisciplinaria para el análisis de las prácticas musicales ya que estas ocupan en la historia del tiempo presente un lugar insoslayable en la cambiante y vertiginosa configuración musical del espacio social.

Coyoacán, 10 de octubre de 2021.

Margarita Muñoz Rubio

Bibliografía

- Allier Montaña, Eugenia, Vilchis Ortega Luis, Vicente Ovalle, Camilo (coord.) (2020). *En la cresta de la ola. Debates y definiciones en torno a la historia del tiempo presente*. México: Bonilla Artigas- Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM.
- Allier Montaña, Eugenia (2020). El tiempo presente en la historia: generaciones, memoria y controversias. En *En la cresta de la ola. Debates y definiciones en torno a la historia del tiempo presente*. México: Bonilla Artigas- Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, pp.49-74.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.
- Bourdieu, Pierre (1999). “Lenguaje y poder simbólico”. En *¿Qué significa hablar?* Madrid: Ediciones Akal, pp. 63-95.
- _____ (1900). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Editorial Taurus
- Braudel, Fernand (1999). “La larga duración”. En *La historia y la ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 60-106.
- Florescano, Enrique (1980). “De la memoria del poder al historia como explicación.” En *Historia ¿para qué?* México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 93-127.
- Gilly, Adolfo (2010). “Ciencia Sociales e historia. Notas interdisciplinarias.” *Andamios*. Volumen 7, número 13, mayo-agosto, pp.217-232.
- González, Luis (1980). “De la múltiple utilización de la historia.” En *Historia ¿para qué?* México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 55-74.
- Harvey, David (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Editorial Akal.
- Monsiváis, Carlos (1980). “La pasión de la historia.” En *Historia ¿para qué?* México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 171-193.
- Ricoeur, Paul (1992). “Le retour de l’événement” *Mefrim*-104-1992,-1, pp. 29.35.
- Ruiz, Rogelio (2020). “Dos temas paralelos al auge de la historia del tiempo presente: el tiempo histórico y las relaciones entre historia y memoria.” En *En la cresta de la ola. Debates y definiciones en torno a la historia del tiempo presente*. México: Bonilla Artigas- Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, pp. 93-113.
- Salazar, Adolfo. (1998) *La música como el proceso histórico de su invención*. México: Fondo de Cultura Económica.



VII Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales
Migración, diversidad e interculturalidad:
Desafíos para la investigación social en América latina

Semo, Ilan (2020). “Historia y tiempo presente. La zona de la experiencia desnuda” *En la cresta de la ola. Debates y definiciones en torno a la historia del tiempo presente*. México: Bonilla Artigas- Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, pp. 35-47.

Williams, Raymond (1981).”Medios de producción”. En *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona-Buenos Aires: Ediciones Paidós, pp. 81-109.