

INQUISICIONES A LA HEMEROGRAFÍA MUSICAL DEL SIGLO XIX

Vince De Benedittis

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

En este artículo se realiza una revisión bibliográfica de la hemerografía musical del s. XIX, con el fin de mostrar el valor que tiene la prensa decimonónica como fuente para la historia de la música. De dicha indagación se desprende un debate encabezado por José Antonio Calcaño quien calificaba el período como una suerte de “Edad Media” musical, frente a otros autores que intentaron revertir esta visión, sobre todo durante el polémico guzmanato; período donde el Estado pareciera haber potenciado la dinámica musical, guiado por una legitimación del “afrancesamiento” de nuestra cultura. Esto coincide con lo que advierte Dahlhaus (2003) sobre los juicios establecidos en el discurso histórico y la necesidad de una mejor estrategia en la revisión de los periódicos que influya sobre este problema historiográfico. En este sentido se sugiere realizar una minuciosa clasificación de los materiales hemerográficos para poder interpretar mejor los hechos.

Palabras clave: noticias musicales, crítica musical, crónica musical, musicología venezolana, hemerografía musical del s. XIX.

ABSTRACT

INQUIRIES TO THE NINETEENTH-CENTURY MUSICAL HEMEROGRAPHY

In this article there is a bibliographic review of the nineteenth-century musical hemerography, with the aim of showing the value of the nineteenth-century press as a source for the history of music. Of such research comes out a debate headed by José Antonio Calcaño. He rated that period as a sort of musical “Middle Ages”, opposed to other authors who attempted to reverse that vision, particularly during the controversial “guzmanato”. It was the period in which the State appeared to have boosted the musical dynamics, guided by a legitimization of the “frenchification” of our culture. This matches up with a warning made by Dahlhaus (2003) concerning the judgments established in the historical discourse and the need for a better strategy as regards the newspapers’ checking that influences this historiographical problem. In this sense, we suggest to carry out a thorough classification of hemerographic materials for a better interpretation of facts.

Key words: music news, music criticism, musical chronicle, Venezuelan musicology, musical hemerography of s. XIX.

RÉSUMÉ

DES INQUISITIONS À L'HÉMÉROTHÈQUE MUSICALE DU XIX^e SIÈCLE

Dans cet article, on réalise un inventaire bibliographique de l'hémérothèque musicale du dix-neuvième siècle, afin de montrer la valeur de la presse du dix-neuvième siècle en tant que source pour l'histoire de la musique. De cette recherche se dégage un débat mené par José Antonio Calcaño qui a qualifié la période comme une sorte de «Moyen Âge» musical, face aux autres auteurs qui ont essayé de reverser cette vision, surtout pendant le controversé «guzmanato»; la période où l'État semble avoir renforcé la dynamique musicale, guidé par une légitimation de la «francisation» de notre culture. Cela coïncide avec ce que Dahlhaus (2003) met en garde contre les jugements établis dans le discours historique et la nécessité d'une meilleure stratégie pour la révision des journaux, et que cette stratégie ait un impact sur ce problème historiographique. À cet égard, il est proposé de réaliser une classification minutieuse des matériaux journalistique pour une meilleure interprétation des événements.

Mots-clé: nouvelles de musique, la critique musicale, musicologie vénézuélien, hemerography musicale du XIX^e siècle.

RESUMO

INQUIRIÇÕES À HEMEROGRAFIA MUSICAL VENEZUELANA

Neste artigo realiza-se uma revisão bibliográfica da hemerografia musical do s. XIX, com o fim de mostrar o valor que tem a imprensa decimonónica como fonte para a história da música. De dita indagação desprende-se um debate encabeçado por José Antonio Calcaño quem qualificava o período como uma sorte de “Idade Média” musical, em frente a outros autores que tentaram reverter esta visão, sobretudo durante o polémico guzmanato; período onde o Estado parecesse ter potenciado a dinâmica musical, guiado por uma legitimação do “afrancesamento” de nossa cultura. Isto coincide com o que adverte Dahlhaus (2003) sobre os julgamentos estabelecidos no discurso histórico e a necessidade de uma melhor estratégia na revisão dos jornais que influa sobre este problema historiográfico. Neste sentido sugere-se realizar uma minuciosa classificação dos materiais hemerográficos para poder interpretar melhor os fatos.

Palavras chave: notícias musicais, crítica musical, crônica musical, musicologia venezuelana, hemerografia musical do s. XIX.

Centrarse en la revisión y sistematización de una fuente hemerográfica decimonónica pasa necesariamente por el debate de ideas generado en dicho proceso. Por esta razón, hemos hecho uso de las citas textuales que hacen los autores que han abordado esta temática, en función de dejar un registro amplio sobre las reflexiones compartidas por la musicología venezolana en sus diversos períodos y en relación con la hemerografía musical del siglo XIX.

En nuestro caso, la obra de José Antonio Calcaño ([1958] 1980) titulada *La Ciudad y su música*, transmite la idea de que el siglo XIX fue una etapa “oscurantista” para el quehacer musical venezolano, si se compara con la Escuela Nacionalista del siglo XX o la Escuela de Chacao de La Colonia. Calcaño parece dar por sentado en su obra que este oscurantismo o “Edad Media”, se debe a la anarquía reinante en la república por aquellos años, causada por las cruentas “guerras intestinas” que sostuvieron caudillos y latifundistas. Afirma que después de realizada la independencia:

Este fue el comienzo del larguísimo período de ajustes, sacudimientos y desaciertos que vino después, y en el que Venezuela no tuvo un genio altísimo, como Bolívar lo había sido en la época precedente. Toda esa historia del resto del siglo XIX y comienzos del XX está constituida por esa etapa de reagrupamiento social y búsqueda de un nuevo equilibrio nacional, equilibrio que se perdió con la colonia y que, al lograrse de nuevo, tendrá que ser del todo diferente al del siglo XVIII. (p. 226)

Mario Milanca Guzmán (1994), luego de indagar sobre el paréntesis musical de lo que sucedió en el siglo XIX, a propósito de la historia de la música en Venezuela, retoma la lectura de Ramón de la Plaza ([1883] 1977) intitulada *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*. Menciona que: “De la Plaza lleva su juicio al extremo de señalar que después de esa pléyade de músicos [de la colonia] vino el diluvio” (1994, p.51). Mientras que de la Plaza parece partir de una crónica maniquea entre el Siglo de las Luces (el s. XVIII) y el Siglo de las Tinieblas (que en este caso es el s. XIX). Así, se permite indicar que:

Parece que aquellos hombres [se refiere a los músicos integrantes de la Escuela de Chacao] desaparecieron llevándose con ellos el entusiasmo, la fe y las creencias por un arte en cuyo culto vivieron ardorosos. La estagnación completa de los estudios, el desaliento, el desdén mismo con que la ignorancia estigmatizó luego la carrera del arte; todo se interpuso eficazmente para inutilizar los esfuerzos hechos y las ventajas adquiridas. La música cayó en ese desprestigio infamante, en que cae la belleza descendida de los salones suntuosos de la grandeza á la inmun-

da barraca de una taberna. La profesión del arte llegó a ser oficio vergonzante de la gente perdida, y para sintetizar todas las degradaciones, hubo una palabra: es un músico. (De la Plaza, [1883] 1977, p. 111)

Este planteamiento ha sido desplazado por una forma más actual de ver nuestra historia musical que parte de lo razonado por Milanca Guzmán (1993) en su catálogo *La música en El Cojo Ilustrado (1892-1915)*, cuando dice:

Nuestros eximios profesores de música –ya que no historiadores– han trabajado a fondo dos extremos del acontecer musical venezolano: la música colonial, que hacen partir con la “Escuela de Chacao” que fundara el “padre Sojo”, cuyo nombre completo era Pedro Palacios y Sojo (1739-1799), y en el otro extremo se encuentra la denominada “Escuela Nacionalista”, que liderizó Vicente Emilio Sojo (1887-1974), del presente siglo. Entre ambos hitos históricos se ha dejado un enorme paréntesis. Algunos han llegado a indicar que esa época habría sido una suerte de Edad Media, para decir que no hubo, que no existió nada interesante que rescatar. (p. 5)

Milanca no hace una mención específica sobre aquellos “estudiosos de la historia musical” que fueron partícipes de esta tradición historiográfica, únicamente increpa a Rhazés Hernández López, a propósito de un comentario que hizo sobre la Escuela de Chacao y el “milagro musical” de la colonia (1994, pp. 50-51).

Mariantonia Palacios igualmente se hace eco de esta problemática historiográfica, manifestando que “el siglo XIX venezolano es entonces considerado como un período de letargo cultural, una especie de era de oscurantismo artístico, de Edad Media entre el ‘milagro musical’ de la colonia entre el siglo XVIII y la Escuela Nacionalista de Santa Capilla en el siglo XX” (1997, p. 100).

Esta opinión también la comparte Francisco Curt Lange (2000) en la presentación del vol. 2 dedicado a *El Cojo Ilustrado*, de la *Hemerografía musical venezolana del siglo XX*, cuando afirmó lo siguiente:

A pesar de los acontecimientos políticos que sacudieron con reiterada frecuencia la normal evolución de nuestro país, se ha venido destacando una peculiaridad nada común en los comentarios y estudios de los acontecimientos musicales, los cuales, en abierta discrepancia con el acontecer público, ocuparon en una forma fascinante las páginas de gran número de publicaciones periódicas las cuales reflejan una curiosidad impar por los acontecimientos musicales. (p. 11)

En este sentido, la refutación de Milanca Guzmán del proceso de exégesis sobre la opinión sostenida por Calcaño en su obra nos resulta procedente, ya que sirve para desencadenar el actual proceso de revisión del período y renovación historiográfica que hoy en día se está dando sobre la música del decimonónico. Pues, para este autor, el proceso historiográfico no debiera centrarse exclusivamente en el recuento de los grandes hitos y personalidades de nuestra historia musical, sino también en el rescate de una historia social y menuda que tuvo la música durante la misma época:

Al hacer una lectura exhaustiva de los volúmenes de la revista de Herrera Irigoyen [denominada *El Cojo Ilustrado*], se puede constatar que el reloj de la historia no se detuvo para la música nacional con la desaparición física del “padre Sojo” y la denominada Escuela de Chacao. Y aunque –en ello se puede convenir con quienes han desdeñado casi todo un siglo, el XIX, y el comienzo del presente– en la época indicada no surgieran talentos de fama universal, ello no quiere decir que en esa época no hubo músicos cuya vida y obra merezcan ser rescatadas; la historia de un pueblo –en este caso de un país– no sólo se modela con las notabilidades, los genios. Cuentan los instrumentistas, cantantes, constructores y compositores –entre otros–, que tuvieron la virtud de rescatar una tradición, mantenerla y proyectarla. (Milanaca Guzmán, 1993, pp. 5-6)

La valoración negativa de Calcaño, en cuanto al siglo XIX, se hace más evidente en su período más emblemático que es “el guzmanato” –indica el profesor Fidel Rodríguez (1998, p. 108) – en contraposición a esa “época de oro de nuestra historia musical” signada por la Escuela de Chacao de fines del s. XVIII y comienzos del XIX. Fue precisamente durante el guzmanato cuando finalmente se establecieron las bases del Estado laico y un conjunto de instituciones, lo cual imprimió un gusto musical claramente diferenciado a su tiempo¹. Al respecto, dice Rodríguez (1998b):

De este balance presentado por Calcaño, se desprende que el proceso musical durante el guzmanato, entra contradictoriamente en su fase de decadencia. Y decimos “contradictoriamente” pues fue durante esos años cuando, a nuestro juicio y de acuerdo con la información obtenida, se le prestó una protección oficial significativa a la actividad musical del siglo XIX: se construyeron teatros, se crearon institutos dedicados a la enseñanza de las bellas artes, y se otorgó ayuda financiera para realizar espectáculos. En síntesis, se ofreció apoyo en general a todas las actividades emparentadas con el quehacer artístico, incluyendo a la música. (p. 109)

¹ El Guzmanato es la denominación dada a los tres periodos en que fue presidente el general Antonio Guzmán Blanco: el Septenio (1870-1877), el Quinquenio (1879-1884) y “la Aclamación” (1886-1888).

Rodríguez reconoce –al igual que Lange y Milanca Guzmán– el aporte fundamental que la prensa y la edición musical suministran, en cuanto fuentes documentales idóneas para una valoración del quehacer musical decimonónico en general, y de la justa apreciación del quehacer de la música de salón en particular. Al respecto, continúa Rodríguez (1998b) diciendo que:

A esto debemos agregar la circulación de material musical impreso, a través de revistas, periódicos musicales y ediciones especiales donde encontramos una apreciable cantidad de obras compuestas para piano, lo cual generó un interesante desarrollo de la música de salón. Entre dichas publicaciones tenemos *El Zancudo*, *Lira Venezolana* y *El Álbum Lírico*, por sólo mencionar los ejemplos más conocidos. A esta circunstancia cabe sumar una intensa actividad asociada a la crítica musical, la cual fue desplegada no sólo en las publicaciones de corte cultural y musical, sino que abarca inclusive, periódicos de interés general como lo fue el caso de *La Opinión Nacional*. (p.109)

Dentro del tránsito hacia el denominado guzmanato, también es necesario tener una justa apreciación de que la Federación trajo la idea de paz y la necesidad de concordia en la república, ya que es incorrecto pensar que todo este gusto por las modas afrancesadas haya sido producto única y exclusivamente del designio guzmancista marcado por el ascenso al poder de Antonio Guzmán Blanco. ¿Será posible, entonces, pensar que el influjo de este nuevo proyecto político permita inducir un gusto musical diferente? Estaríamos, acaso, refiriéndonos a algo así, como un cesarismo no solamente político sino también cultural. ¿No habrá sido, tal como lo indican historiadores como José Gil Fortoul (1954), producto más bien del ascenso y consolidación de la oligarquía liberal, en oposición, al declive de una llamada oligarquía conservadora que había regido los destinos de la república desde 1830?

Fue en la década que inicia la Federación cuando el positivismo comienza a ser divulgado por los círculos académicos criollos. Se presiente el nuevo despertar que tendrán las Bellas Artes y la consolidación del “afrancesamiento” que distinguió el gobierno del general Guzmán Blanco: las *soirées* musicales, los viajes a París por parte de los músicos criollos, la imitación de la arquitectura gótica o francesa, el teatro, las modas, los cafés, etc. Será precisamente la revisión analítica de la prensa, la que quizá nos permita deslindar toda esta dinámica cultural en dicha época. Al respecto, afirma Quintana (2010b) que a propósito de la moda francesa tuvo, posiblemente influencia, la prensa:

Esta amplia cobertura periodístico-musical nos ha hecho desmentir en varias oportunidades la idea difundida en nuestra historiografía tradicional de que se trataba de una sociedad aislada de cuanto sucedía en el mundo que le era contemporáneo. Da más bien la impresión de que aquellas gentes decimonónicas estaban muy pendientes de todas las novedades y modismos que venían de Europa (sobre todo de Francia) para tratar de imitarlos, pues, a la luz de los lugareños, todo eso era un símbolo de progreso y modernidad. No era otra cosa sino el *petit Paris* o el «París de un piso» que quiso construir el presidente Guzmán Blanco en la Caracas de fines del siglo XIX, llena de fachadas neoclásicas y de gente que vestía a la moda francesa y se expresaba igualmente galo. (p. 98)

La oligarquía conservadora se iba quedando rezagada, en relación al Partido Liberal y su triunfante ejército federal. Ese revuelo periodístico que propició la República deliberativa, de grandes plumas y publicistas, fue dando paso a la gran prensa decimonónica de las etapas posteriores y, sin lugar a dudas, *El Federalista* (1863-1870) debe ser analizado, pues es una colección hemerográfica informativa relevante de acuerdo con este contexto. Al respecto, la historiografía musical está presta a llenar dicho vacío y fijar coto sobre este período. En ese orden de ideas y rumbo a esa dirección, las noticias musicales deben ser indizadas e incluidas en un catálogo, ya que este periódico decimonónico resulta el vocero por antonomasia del federalismo en Venezuela, al menos durante los años posteriores al momento en que fue instaurada esta forma de gobierno con la firma del Convenio de Coche en 1863. Sus noticias musicales pueden resultar esclarecedoras en torno a aquellas pautas que influyeron directamente sobre lo musical. La música está en la base del gusto o afecto por las modas afrancesadas y demás ademanes propios de un modo de vida “liberal” con visión europeizante, aunque con una particular expresión criolla. Sabiendo sobre *El Federalista*, asimismo, que su fundador y hombre del liberalismo, doctor Felipe Larrázabal, prestaba especial atención al conocimiento musical en su condición de compositor y pianista, piénsese en lo nutrido y diverso que pudieron ser los temas hilvanados a través de este periódico con gracia y actualidad para sus lectores.

Incluso, ha de resultar interesante examinar *El Federalista* en su segunda etapa, hacia 1866, momento cuando toma un vuelco periodístico bajo la dirección del publicista de origen colombiano Ricardo Becerra² a favor de los

² Según Rafael Ramón Castellanos ([1989] 1997, p. 398), el bogotano Ricardo Becerra (1836-1905), luego de recibirse como abogado en su ciudad natal, se traslada a Caracas en 1865 para ejercer las funciones como Cónsul general de Colombia. Sin embargo, permaneció por poco tiempo al frente del consulado en Venezuela, debido al error cometido de haber asumido este

principios de la Revolución Azul que llevaron con mucho tropiezo al gobierno a la familia de los Monagas nuevamente contra los personalismos de Juan Crisóstomo Falcón³ y Antonio Guzmán Blanco –que antecederán y cerrarán este interludio monaguero–. Pese a sus altibajos políticos, este periódico siempre se mantuvo vinculado a los Larrazábal específicamente a Salvador “El Cojo”, hasta que apareció su último número, en abril de 1870.

El caso que aquí nos interesa de la prensa decimonónica venezolana, contiene aportes significativos a la musicología histórica. Tal cual como señala Quintana (2007) en una conferencia dictada a propósito del concierto *La música en el Cojo Ilustrado*:

Estas publicaciones son grandes reservorios de la actividad musical de la época. En sus páginas se preserva una riqueza enorme de nuestra iconografía musical (retratos, grabados y diversos motivos musicales), de nuestra musicografía (reseñas biográficas y necrológicas, reseñas críticas; noticias sobre montajes nacionales y extranjeros de óperas y zarzuelas y demás recitales y conciertos, así como retretas y demás actividades bandísticas; reseñas sobre el estado de la educación musical venezolana y sobre el progreso de los artistas nativos que realizan estudios e incursiones en el exterior; noticias sobre muchos otros temas de interés musical, tales como acústica, estética musical, etnomusicología, folclor y música popular, musicoterapia, organología, técnica pianística, difusión de partituras, libros de música, etc.) y, además de esto, muchas partituras. (p. 4)

Sería interesante captar, a través de la lectura de los diarios, cuáles fueron los principales nodos informativos implícitos en los hechos noticiosos reseñados. Muchas veces se ha dicho que los periodistas han sido “los escribanos de la

cargo diplomático sin presentar desde su inicio las cartas correspondientes que lo acreditaban como tal. Castellanos indica que pasado este interinato como encargado diplomático de Colombia asumió la dirección de *El Federalista* el 12 de marzo de 1866 y “[...] desde sus columnas, defendió la posición de los conservadores y ofreció una tenaz lucha contra el gobierno federal que encabezaban el mariscal Juan Crisóstomo Falcón y el general Antonio Guzmán Blanco.” (p. 398)

³ Tras la muerte del general Ezequiel Zamora ocurrida en los previos para la toma de la ciudad de San Carlos –el 10 de enero de 1860–, la Guerra Federal pasa a ser liderada por el general Juan Crisóstomo Falcón, quien –al término de la misma– firmó el Decreto de Garantías que antecedió a la Constitución Federal de 1864, y le permitió juramentarse –de acuerdo al sistema federal instaurado desde entonces– como Presidente constitucional para el periodo 1865-1869. Sin embargo, la Revolución Azul comandada por José Ruperto Monagas y José Tadeo Monagas, marcó el fin del primer gobierno de la Federación, al emprender su retirada el general Manuel Ezequiel Bruzual –y darse a la fuga, ya herido de muerte–, desde el último bastión que poseía la tropa federal acantonada en Puerto Cabello, en agosto de 1868.

historia”, así que sería interesante rastrear la intrahistoria surgida de las noticias musicales. Como advierte Carl Dahlhaus (2003) en *Fundamentos de la historia de la música*:

Hasta ahora se ha aprovechado poco y nada la posibilidad de observar, en fuentes periodísticas, la formación, solidificación y difusión de juicios y formas de recepción luego canonizados por la historiografía, la “crítica más elevada”, como se la denominaba en el siglo XIX. (Por lo visto, los historiadores de la música no recuerdan con gusto la prehistoria periodística de su propia labor y por eso evitan rozar el prejuicio de la inmediatez de la investigación histórica respecto de los procesos musicales del pasado, eludiendo su problematización.) Si no reflexiona acerca de los criterios de selección, la historia de la recepción está más condenada que otras disciplinas parciales de la historia a ahogarse en los escombros de la tradición. En caso de acentuarse la formación de cánones, la medida patrón para una selección de los documentos sería un testimonio de la aparición de lo que luego se aceptaría como veredicto de “la historia” y que, de allí en adelante, se seguiría copiando. (p. 198)

Lo importante sería determinar cómo interpretar el proceso heurístico que convierte o consagra una noticia musical en un documento seminal que sea fuente de consulta para la historia de la música. Es decir, cómo se canoniza cierta hemerografía y se silencia cualquier otra información que tenga, quizá, cierto hecho musical. ¿Cuál sería su criterio de selección —se pregunta Dahlhaus—, cuál es el sistema imperante en la investigación histórica y cuál, la medida patrón que se acentúa en la formación de dichos cánones? Prosigue Dahlhaus (2003) en la aclaratoria:

Con esa meta, el problema principal a resolver por parte de los historiadores de la recepción consistiría en la reconstrucción de las causas por las cuales una de las opiniones en pugna terminó por imponerse y la otra no: por ejemplo las opiniones sobre los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven, los poemas sinfónicos de Liszt o las piezas atonales para piano de Schönberg. (p. 198)

Esto pasa, necesariamente, por un revisionismo constante del canon establecido. En vez del canon inmutable que nos presenta la historia, acudir a una historia de las opiniones características de un periodo determinado y la influencia que pudo tener el peso de la prensa en su establecimiento. Asimismo, un historiador de la recepción tendría el deber de saber cómo pudieron haberse tejido las redes sociales entre grupos, ideas y tendencias; y materializado en la unidad interna de aquello que los historiadores sociales llaman “el espíritu de una época”. Así, determina Dahlhaus que:

Si en lugar del reconocimiento de un canon –es decir, si en lugar de pasar del periodismo a la historiografía– se intentara describir el panorama de las opiniones características de un período, el criterio de selección consistiría en establecer el peso que tuvo un juicio publicado por un diario o revista, y el prestigio del crítico que lo emitió. [...] Y un historiador de la recepción que esbozara un panorama histórico del momento buscaría explicar los documentos en los cuales se apoya por las tendencias, paralelas o entrecruzadas, de la historia de las ideas y de la historia social. Pues esa maraña constituye lo que antes se calificaba de espíritu de una época (un espíritu cuya “unidad interna” no es más que una ficción de los filósofos de la historia ávidos de simplificaciones.) (p. 198)

En todo caso, sería interesante indagar cuánto de lo exployado por nuestra crítica pasó a la historiografía, y cuánto quedó en el olvido. Es importante que el conocimiento histórico no pierda de vista el hecho noticioso, en la conversión de esa información periodística en hecho histórico. Elena Plaza (2000) desde el punto de vista de lo político (pero también válido, desde lo estético), afirmaría que:

La obra hemerográfica, las reseñas y críticas, las respuestas, las polémicas presentes en la prensa, nos permiten recrear la recepción de una obra en su medio y en su tiempo. ¿Fue algo disruptivo o no? ¿Fue algo original en su momento o no? ¿Fueron aceptadas y comprendidas en su época las ideas que estamos estudiando? La hemerografía, y sólo ella, nos permite abordar este problema. (p. 77)

Según lo señalado en la cita anterior, la prensa es un *corpus* que no se puede eludir al momento de tener que revisar e l conjunto de testimonios y fuentes hemerográficas de una época.

Es pertinente sopesar, decantar o simplemente revisar estos materiales a la luz de cada disciplina en particular. En este sentido, y en sintonía con el conocimiento musicológico, afirma María Gloria Lisbona (2000):

El vínculo de las publicaciones periódicas y revistas en relación con la actividad musical en Venezuela, tiene sus manifestaciones iniciales a partir de la primera década del siglo XIX, prolongándose hasta nuestros días. Sin embargo, se hace necesario llevar a efecto una suerte de clasificación, ya que existen diferentes tipos de material hemerográfico que varían de acuerdo a su periodicidad, formato y objetivos, y que sin embargo, incluyen información de importancia para el estudio, comprensión y análisis de la vida musical venezolana durante los siglos XIX y XX. (p. 210)

Esto quiere decir que en las noticias musicales presentes en los periódicos decimonónicos, debieran ser clasificadas en sus distintas presentaciones, como deslinde necesario para analizarlas como un tipo de periodismo especializado. Pudiera decirse que en el caso del s. XIX, buena parte de la llamada crónica musical sería de corte estético-normativo; porque ese periodismo centrado en la música podría presentar un punto de vista apologético, crítico, moralizante o esteticista, en su aspiración de mostrarse como un espejo de la cultura europea de la época.

Por ejemplo, Carolina Rodríguez (1998) refiere de la crítica musical propiamente dicha, que desde los orígenes de este subgénero del periodismo ya resultaba temible en el medio criollo, ya que nuestros cronistas musicales podían dar el visto bueno o no en los Teatros, el día de las presentaciones. Esta autora afirma lo siguiente:

La evolución de la crítica musical en Venezuela parte desde inicios del siglo XIX, conjuntamente con los primeros periódicos que comienzan a editarse en la capital. *La Gazeta* [sic] *de Caracas* (1808) incorpora diversos comentarios sobre la vida musical del país, y mantiene a lo largo de su existencia un seguimiento sobre este acontecer. Este periódico se erige, según el investigador Rházes Hernández López, como el primero en publicar notas críticas sobre literatura, música y pintura. Igualmente, *El Mercurio Venezolano* (1811), en cuyas crónicas se aprecia la actividad imperante de la época, revela la importancia que ésta tenía en el medio cultural caraqueño, tal como señala su redactor [Francisco] Isnardi al comentar que «los nombres de Ustáriz, Sojo, Tovar y Olivares deben conservarse en la memoria de todos los que miren la música como uno de los más sublimes atractivos de la sociedad». (pp. 451-452)

Más allá de la crítica musical, también los periódicos pueden incluir columnas y noticias dedicadas al acontecer internacional musical, novedades, actualidades o a los conocimientos universales de la música para consumo del público criollo. Así lo afirma Rafael Saavedra (2000) en el caso emblemático de *El Cojo Ilustrado*:

«El Cojo Ilustrado», a través de diferentes columnas, en especial la llamada «Sección recreativa», cubría la información relativa a los acontecimientos musicales de las principales ciudades de Europa. De esta manera se pueden tener referencias sobre los conocimientos difundidos entre los venezolanos acerca de lo que acontecía en el viejo continente y de lo que se hablaba de las diferentes personalidades europeas. La Revista también incluyó fragmentos escritos por extranjeros, tales como Anton Rubinstein y Richard Wagner. (pp. 14-15)

De acuerdo con las investigaciones de Quintana (1998, p. xiv), este conocimiento demostrado por los músicos criollos, nos permite: “[...] afirmar que (en alguna medida) nuestros músicos decimonónicos también tuvieron acceso a revistas especializadas del extranjero, aunque haya sido de manera indirecta.” Así como también algunos periódicos venezolanos mantenían (por ejemplo, *El Cojo Ilustrado*) un intercambio con las publicaciones periódicas internacionales entre las que cabe mencionarse: *Revue des Deux Mondes*, *Revue de Paris*, *Revue Parisienne*, *Deutsche Revue*, *Gazzeta Musicale de Milano* o *Fanfulla*.

Del acontecer internacional, los articulistas también pasaban al detalle de la crónica propia o nacional con algún interés histórico musical. Según lo indica Quintana (2012):

Tal y como pasó con la hemerografía caraqueña de la segunda mitad del siglo XIX, es perfectamente posible que con la aparición de los primeros periódicos a principios del mismo siglo, se abriera un nuevo espacio para el artículo de interés histórico musical; sin embargo, la valoración musicográfica de aquellos primeros años de la prensa nacional no es cosa posible en estos momentos, pues apenas estamos dando los primeros pasos hacia el levantamiento de una ingente hemerografía musical que, a simple vista luce sencillamente descomunal. (p. 4)

También están los ensayos sobre temas de estética musical, pero comparados con los artículos periodísticos que giran de igual forma en torno al pensamiento musical. Esto nos permite expandir la temática musical, más allá del ámbito puramente crítico, sobre un amplio abanico de escritos periodísticos que involucra la musicografía. Por ejemplo, Cristóbal L. Mendoza quien tradujo la *Historia de la Música* de Federico Luis Ritter, publicada “por entregas” en la *Lira Venezolana*. La naturaleza y procedencia de este tipo de fuentes ha sido referenciado por Quintana (2010a).

Consideramos que la temática que mejor pudiera ser rastreada por los periódicos resulta la actividad que gira en torno a la ópera y de manera tangencial, la presencia de las sociedades filarmónicas y músicos más destacados del quehacer nacional. Esta divulgación de la música escénica a través de la prensa la reconocen diversos musicólogos, es el caso de Carolina Rodríguez (1998), quien afirma:

Los músicos eran muy apreciados dentro de la vida caraqueña, y ello lo demuestran las reseñas y crónicas elaboradas en los periódicos de principios del siglo XIX. La expansión de los periódicos después de la Guerra de Independencia hace

posible la difusión de las ideas sobre el arte, y especialmente de la música. El arte lírico se incrementa a partir de 1820 con la visita de diversas compañías de ópera y cantantes extranjeros a la capital venezolana. Eso trae como consecuencia la proliferación de artículos y reseñas en distintos periódicos e incluso la creación de *La Luneta* (1843), periódico dedicado exclusivamente a la actividad operística de mediados del siglo XIX, abanderada principalmente por la Compañía de Ópera Italiana. (p. 452)

Valdría la pena agregar que el desarrollo de la actividad lírica en nuestro país fue, realmente, lo que pasó a ser el termómetro más contundente para una completa medición de la crónica musical. El desarrollo de la actividad teatral resultó una actividad novedosa que exigió la puesta en marcha de un conjunto de recursos humanos destinados para tal fin, entre los cuales cabría incluir la presencia de críticos musicales que pusieron en práctica sus actividades en los periódicos. El revuelo causado por ellos no tenía precedentes durante nuestro pasado colonial. Sólo a partir de entonces, autores de la talla intelectual de Andrés Bello, Francisco Isnardi y Mariano de Briceño, también serán recordados como afamados críticos musicales. A decir de Rodríguez (1998):

Aun cuando algunos autores señalan el año de 1808 como iniciador de la crónica musical en Caracas, la llegada de la primera compañía de ópera a Caracas en 1811 tiene una repercusión importante en la actividad cultural del país, así como en el desarrollo de la crítica musical. A partir de entonces, la crítica de ópera se difunde extensamente a través de los periódicos y algunas revistas, y constituye a lo largo del siglo XIX una fuente de interés y polémica entre críticos y artistas. (pp. 451-452)

Siendo —precisamente— la crítica de ópera un medio de difusión de la cultura europea, se reconoce que su práctica contribuyó al florecimiento de la crónica musical en los medios periodísticos. Indica Fidel Rodríguez (1998a) que:

Al registro de la práctica operática en Caracas, debe sumarse la conformación de una matriz de opinión o discurso funcional-doctrinario favorable al arte lírico, —y a la música en general— cuyos textos son ubicables en publicaciones y documentos de la época y que juegan el papel de metarrelatos legitimadores de ciertas prácticas sociales. Estos elementos conformarán una suerte de mentalidad musical que va a reforzar la aceptación de las formas de arte lírico ya existentes, o a viabilizar la introducción de nuevos géneros. (p. 70)

El gusto por la ópera obedece a una nascente afición por parte de la sociedad criolla, pues pasó a formar parte de los usos y costumbres que se iniciaron

durante el siglo XIX y que se vincula culturalmente esta manifestación musical con su destino como República. Rodríguez (1998a) agrega otro comentario:

Este tipo de discurso –ubicable de manera reiterada a lo largo de todo el siglo XIX en otras fuentes hemerográficas como *El Liberal*, *El Diario de Avisos*, *El Federalista* y *La Opinión Nacional*– va a configurar en unión de otros elementos, un marco favorable para la realización de temporadas de ópera en Caracas, contando con un público que jugará un papel de receptáculo importantísimo aunque no cantante. (pp. 71-72)

La ópera italiana accionó en el público criollo la práctica del melodrama como elemento modelador de su vida privada o sentimental, al contemplar musicalmente este tipo de obras. Así como cabe suponer que su divulgación –desde las páginas de los periódicos– implicaría un necesario ajuste discursivo sustentado en una interculturalidad arraigada desde los teatros europeos. En este caso, prevalecerá el gusto hegemónico por la ópera italiana, con un influjo similar al que Rossini le había impreso a este arte, para volverse una ceremonia teatral y musical –de manera integral– ofrecida para el disfrute del público asistente. Marisa Vannini de Gerulewicz (1980) caracteriza el proceso de italianización discursiva que tuvo nuestra crónica musical, por parte de la crítica:

Otros periódicos contribuyeron a la propagación de la terminología musical italiana: todas las reseñas de las veladas de ópera, que ocupaban sitio de honor y por las apreciaciones que contenían demostraban la cultura y la sensibilidad de los críticos caraqueños, ostentaban uso de italianismos. (p. 97)

Asimismo, José Peñín (1996-1997) se refiere a los orígenes y la presencia de la zarzuela y la opereta en los teatros criollos, en cuanto género musical que echó raíces en el sentir costumbrístico de la sociedad criolla, como puede verse a continuación:

Probablemente, este tipo de teatro cantado, llegó algunos años antes envuelto en comedias, sainetes y tonadillas, de las que sí tenemos información de su presencia en el medio caraqueño desde la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, es a partir de 1864 cuando tiene una vida independiente e intensa al decir de la prensa venezolana, pues es el año en que se empieza a registrar la presencia de compañías ya solamente de zarzuelas. (p. 487)

Siendo la zarzuela una connaturalización hispanohablante del género lírico o melodramático, es posible encontrar el nexo con la opereta francesa que

aparece -en un número reducido- traducida al castellano. Así es interesante mencionar que en medio del furor causado por la zarzuela en Venezuela —hacia el año 1866— fuese representado *El Dominó Azul* (Madrid, 1853) de Emilio Arrieta y Francisco Camprodón, habría que tomar en cuenta que su libreto haya sido inspirado en *Le Dominó Noir* (París, 1837) de Daniel Auber y Eugène Scribe. Y habría que investigar si la zarzuela guardó algún tipo de influjo con respecto al nombre dado dos años después, a la Revolución Azul. Sería interesante revisar los comentarios que hizo crítica musical, a través de la prensa venezolana en 1866.

También cabe resaltar que dentro de la información que aporta el artículo anteriormente mencionado de Peñín (1996-1997, p. 487), se afirma que la prensa, en cuanto universo documentario: “es quizá el material que mejor refleja la realidad socio-cultural en un momento determinado.” Pero volviendo a la ópera y la música académica, Peñín nos dice (1998):

Las publicaciones periódicas venezolanas no sólo son una interesantísima fuente de datos sobre actividad musical a través de los avisos, programas, reseñas de conciertos, informaciones sobre ópera, solistas, etc., sino que también publicaron un sinnúmero de pequeñas piezas de salón, lo que las hace la fuente principal de publicaciones de música en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas de XX. (p. 155)

También a la luz de esta valorización que tuvo la ópera en el medio periodístico, Vannini de Gerulewicz (1980) afirma que:

La publicación que más refleja la popularidad de la ópera y el uso del vocabulario [italiano] pertinente es “El Cojo Ilustrado”, que durante su larga y venturosa vida publicó reseñas de todas las representaciones con lujo de comentarios y numerosísimos retratos de los artistas. Además en un “Suplemento Musical” propagaba arias, piezas y canciones con su respectivo título (y a veces letra) en italiano. (p. 97)

Esto último, centrado en la publicación de partituras, lo resaltan en consenso general nuestro medio musicológico, pero la responsabilidad sobre el acopio sistemático de dichas obras musicales, pudiera decirse que ha recaído principalmente en la curaduría de los musicólogos Mariantonia Palacios, Juan Francisco Sans y Hugo Quintana. En este sentido, incluiremos lo afirmado por Palacios (2009) sobre este particular:

Por más increíble que parezca, las partituras musicales se publicaron en los periódicos y revistas en la Venezuela del siglo XIX. Estas páginas musicales podían venir entre los folios de las publicaciones periódicas o bien podían editarse como encartados o suplementos especiales. Los más destacados compositores de la época escribieron obras especialmente para ser distribuidas en este formato. (p. 16)

Desirée Agostini se ha centrado en rescatar un grupo de mujeres compositoras de los siglos XIX y XX, y en sus investigaciones también reconoce el valor de la hemerografía, ya que: “conocemos muchas de estas creaciones gracias a las publicaciones periódicas nacionales y a los álbumes musicales, que les brindaron amplia cabida y difusión” (2004, p. 69).

Esta última idea sobre el profuso acervo musical que conforman entre sí todas nuestras publicaciones periódicas, se complementa, desde el nivel editorial que trae como resultado toda aquella música que sea impresa, por un conjunto de textos de teoría, monografías, cuadernos y álbumes musicales existentes o de aquello de los cuales solamente se tienen noticias. Según Quintana (1997), al referirse a la empresa editora de música en Caracas en un período específico:

Dentro de la cantidad –nada despreciable por cierto- de publicaciones musicales que se hicieron en Caracas entre 1870 y 1930 (monografías de carácter histórico, textos de teoría, periódicos o revistas, etc...), indudablemente que la porción más importante, al menos en cuanto a su cantidad, es la que corresponde a música impresa; esto es, partituras. Ello es así, aún cuando demos por descontado todas las partituras que se difundieron en los periódicos y revistas musicales (o vinculados con la música); tales como, *El Cojo Ilustrado* o *El Zancudo*, los cuales no difundían un álbum musical propiamente dicho, sino que tipografiaban la música en el interior de sus propias páginas. (p. 118)

Giovani Mendoza, quien ha venido desarrollando una línea de investigación centrada en la presencia que tuvo la flauta en la música venezolana, entre los siglos XIX y XX; reconoce la importancia de la hemerografía como herramienta fundamental para acercarse a una historia social que tuvo la música para flauta, a través de una visión de dichas obras contextualizadas como repertorio de una época. Dice Mendoza (2011):

Dentro de estas fuentes primarias debe incluirse también la hemerografía de la época, la cual aportó pistas valiosas, tanto para la reconstrucción biográfica llevada a cabo, como para conocer el contexto en que fueron concebidas y ejecutadas las obras, lo cual constituye una herramienta fundamental de toda edición crítica. (p. 7)

Para finalizar, otro ejemplo: es posible ya en la actualidad indagar si a través de las logias como forma de organización social, es decir, si la masonería es capaz de influir en la actividad musical y el mundo de las bandas de música (particularmente, por ejemplo, al fundar la Banda Marcial Caracas). El asociacionismo musical fue una especie de vaso comunicante altamente apreciado por los músicos decimonónicos, algo similar en importancia, a la presencia que tuvieron las cofradías durante la colonia. Tal como lo indica Juan de Dios López Maya (2010):

La hemerografía ha resultado ser una fuente vital para el estudio de las actividades musicales masónicas, especialmente a partir de 1870. El auge periodístico y editorial que se verificó en la segunda mitad del siglo, unido a la vitalidad que le fue comunicada a la masonería gracias al acceso al poder de sucesivos presidentes masones –Guzmán Blanco, Joaquín Crespo y Raimundo Andueza Palacio– permitió a los masones integrarse a la vida social y a las actividades públicas con una intensidad notable que se ve traducida en una presencia reiterada y abundante en la prensa de la época. (p. 10)

Se pudieran seguir indagando así las diversas particularidades a las que se debe atender mediante el uso y manejo de las fuentes hemerográficas musicales del s. XIX, en vista de que constituyen un conjunto de recursos y bases de datos que cada vez se amplía más, se sistematiza en función de la musicología y su conocimiento de algunos hechos (quizás los más resaltantes o aquellos que parecieran estar más a la vista) ocurridos en el devenir musical venezolano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agostini, D. (2004). Las mujeres en la música del siglo XIX venezolano. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, I (11), 67-99. Recuperado de <http://musicologiavenezolana./revista 11.htm>
- Calcaño, J. A. (1980[1958]). *La ciudad y su música. (Crónica musical de Caracas)*. Caracas: Fundarte.
- Castellanos, R. R. (1997) [1989]. Becerra, Ricardo. En Rodríguez Campos, M. (Ed.) *Diccionario de Historia de Venezuela*, I, 398. Caracas: Fundación Polar.
- Dahlhaus, C. (2003). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- De la Plaza, R. (1977) [1883]. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.

- Gil Fortoul, J. (1954). *Historia constitucional de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación.
- Hernández López, R. (1980). Breves apuntes para la historia de la crítica musical en Venezuela. *Revista Musical de Venezuela*, 1, 73-83.
- Lange, F. C. (2000). Presentación. En Saavedra, R., *Hemerografía musical venezolana del siglo XX Vol. II: El Cojo Ilustrado: 1892-1915*, (pp. 11-12). Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Viceministerio de Cultura/Consejo Nacional de la Cultura.
- Lisbona, M. G. (2000). Salvador Llamozas, *Lira Venezolana* y nacionalismo musical en Venezuela durante el guzmanato. *Revista Musical de Venezuela*, 41, 209-226.
- López Maya, J. de D. (2010). Música y masonería en la Venezuela del siglo XIX. *Música en clave. Revista Venezolana de Música*, 4 (1), 1-18. Recuperado de www.musicaenclave.com/articulospdf/musicaymasoneria.pdf [Consulta: 20 de abril de 2012]
- Mendoza, G. (2011). *Manuel Guadalajara y sus obras para flauta*. Trabajo de Maestría en Musicología Latinoamericana. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Milanca Guzmán, M. (1993). *La música en El Cojo Ilustrado (1892-1915)*. Caracas: Dirección de Cultura de la UCV, Presidencia de la República.
- Milanca Guzmán, M. (1994). *La música venezolana: de la Colonia a la República*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Palacios, M. (2009). ¿Música en los periódicos? *El Desafío de la Historia*, 2 (8), 16-18.
- Palacios, M. (1997). Rasgos distintivos del valse venezolano en el siglo XIX. *Revista musical de Venezuela*, 35, 99-115.
- Peñín, J. (1996-1997). La vida de la zarzuela en la prensa venezolana. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 487-513.
- Peñín, J. (1998). José María Osorio. En Peñín, J. y Guido, W. (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*, I-Z, 372. Caracas: Fundación Bigott.
- Plaza, E. (2000). Teoría, método y fuentes en la historia de las ideas políticas venezolanas. En Rodríguez, J. A. (Ed.), *Visiones del Oficio: historiadores venezolanos en el siglo XXI* (pp.69-78). Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Quintana, H. (1997). La empresa editora de música en la Caracas de fines de siglo XIX y principios del XX, 1870-1930. *Revista Musical de Venezuela*, 35, 117-153.
- Quintana, H. (1998). *Compilación y estudio preliminar a la edición facsimilar de la Lira Venezolana*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Consejo Nacional de la Cultura.

- Quintana, H. (2007). Concierto-conferencia: La música en *El Cojo Ilustrado*. Resumen de Programa de Mano del concierto del *Congreso Venezolano de Musicología 2007, en homenaje a Inocente Carreño*. Sala de Conciertos de la UCV, Viernes 4 de mayo de 2007.
- Quintana, H. (2010a). *Cincuenta años de musicografía caraqueña: 1870-1920*. Caracas: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico; Universidad Central de Venezuela.
- Quintana, H. (2010b). La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada. Ponencia presentada en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. 3er Congreso Iberoamericano de Cultura*, 91-99. Medellín: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Akal.
- Quintana, H. (2012). *Para una historia de la historiografía musical de Venezuela*. Caracas: Coordinación Académica de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Rodríguez, C. (1998). Crítica. En Peñín, J. y Guido, W. (Eds.), *Enciclopedia de la música en Venezuela*, A-H, 451-454. Caracas: Fundación Bigott.
- Rodríguez, F. (1998a). Apuntes sobre la zarzuela en Caracas: 1864-1871. *Revista Musical de Venezuela*, (36), 69-84.
- Rodríguez, F. (1998b). Los compositores venezolanos y la música de salón en las publicaciones *Lira Venezolana* y *El Zancudo*. *Revista Musical de Venezuela*, (37), 101-136.
- Saavedra, R. (2000). *Hemerografía musical venezolana del siglo XX, Vol. II: El Cojo Ilustrado: 1892-1915*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Viceministerio de Cultura / Consejo Nacional de la Cultura.
- Vannini de Gerulewicz, M. (1980) [1966]. *Italia y los italianos en la historia y en la cultura de Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.