

# Diálogos con la hermenéutica analógica: Hacia la comprensión dialógica del lenguaje musical en la historia

Edgar Andrés Vallejo Erazo<sup>1</sup>

Universidad de Nariño

(Nariño, Colombia)

68

## Resumen

El lenguaje musical aún no es visto como una fuente significativa de estudio para la historia, puesto que existe una larga tradición historiográfica que ha imposibilitado un acercamiento y trato significativo. Por tal motivo, es necesario plantear nuevas formas de abordarlo, desde un marco historiográfico crítico, entendiéndolo como una parte fundamental de la dimensión cultural. Para ello, el presente artículo, partiendo de la propuesta filosófica de Mauricio Beuchot: la hermenéutica analógica, y la influencia de los giros lingüístico, cultural y hermenéutico de las últimas décadas del siglo XX, busca establecer una aproximación teórica que posibilite concebir el lenguaje musical como un tipo de fuente útil para comprender una dimensión histórica, social y cultural.

---

<sup>1</sup> Edgar Andrés Vallejo Erazo es estudiante de décimo semestre de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad de Nariño. Actualmente, labora en dicha casa de estudios.

Correo electrónico: zndres@hotmail.com

**Palabras claves:** Hermenéutica analogía, historia, lenguaje musical, hermenéutica univocista, hermenéutica equivocista, dimensión semiótica de la música, dimensión histórica del lenguaje musical

### **Abstract**

The musical language is not yet seen as a relevant source of study for the history, since there is a long historiographic tradition that has unable an approach and significant treatment. For that reason, is necessary to raised new forms of deal with it, since a critical historiographic framework, understanding it as a essential part of the cultural dimension.

For it, the present article, starting of the philosophical proposal of Mauricio Beuchot: the analogy hermeneutics, and influence of the twists, linguistic, cultural and hermeneutic of the last decades of the XX century, looks forma the point of view of the location that males possible the musical languages as kind of useful source for understand a historical, social and a cultural dimension.

**Keywords:** Analogy hermeneutics, univocal hermeneutics, equivocal hermeneutics, semiotic dimension of music, historical of musical language, musical language

## Consideraciones previas

Este artículo tiene como objetivo establecer una aproximación teórica que posibilite concebir el lenguaje musical como un tipo de fuente útil para comprender una dimensión histórica, social y cultural específica de una comunidad. Es decir, se busca comprender el lenguaje musical como fuente innovadora para la historia en general. Por tal motivo, esta investigación integra sus reflexiones hacia la crítica que historiadores como Carlos Antonio Aguirre Rojas (2013), Nava Murcia (2015), Peter Burke (2011), entre otros, hacen frente a la constitución de la disciplina histórica en la actualidad, al oficio mismo del historiador y a la manera de historiar. Esto es pensar la disciplina histórica no como un ejercicio de erudición unidireccional, positivista, historicista, anti-teórico y empirista, que aboga exclusivamente por el uso del archivo y el documento como fuentes verídicas de comprensión y explicación histórica, sino ir más allá de estos. Pensamos la historia como un proceso en construcción que se beneficia de toda la producción directa e indirecta del hombre.

Es gracias a esta perspectiva crítica frente a la historia que aún impera en el siglo XXI que este artículo plantea su importancia y su justificación, ya que busca la comprensión teórica y la viabilidad de otro tipo de fuentes no tratadas por el historiador. Plantea teóricamente el lenguaje musical como un objeto-fuente que puede adquirir el estatus de fuente histórica de alto potencial para la investigación, dado que permite incursionar en campos no tratados por el historiador que permitan construir nuevos aportes para la comprensión del hombre en el tiempo. Para poder alcanzar lo anteriormente mencionado, este artículo parte de la construcción de un silogismo fundamentado en la concepción de testimonio que plantea Marc Bloch (2001). A continuación, se

detalla dicho silogismo: “La diversidad de los testimonios históricos es casi infinita. Todo lo que el hombre dice o escribe, todo lo que fabrica, todo lo que toca puede y debe informarnos acerca de él”(p. 87). Y entendiendo que el lenguaje musical hace parte de la gama de fabricaciones del ser humano podría establecerse que el lenguaje musical puede y debe informarnos acerca del hombre en el tiempo. Es decir, puede pensarse como testimonio desde la concepción amplia del concepto.

El anterior silogismo se volverá la unidad gnoseológica que se argumenta a través del ejercicio de fundamentación y entrelazamiento teórico. Para ello, el presente texto parte por establecer un recorrido sucinto sobre el papel que ha cumplido el lenguaje musical dentro de la disciplina histórica. Luego, se esbozarán los principales problemas de orden teórico que imposibilitaban un tratamiento significativo del mismo como fuente de estudio histórico. Posteriormente, partiendo de la influencia teórica de los giros lingüístico, cultural y hermenéutico de las últimas décadas del siglo XX, que abren el debate hacia nuevas formas de pensar las fuentes, se plantea una posible solución a dichos problemas retomando paralelamente la hermenéutica analógica como alternativa estable para la comprensión integral del lenguaje musical.

### **Diálogos con la hermenéutica analógica: Hacia la comprensión dialógica del lenguaje musical en la historia**

“La historia se hace con documentos... estos son irremplazables; sin ellos no hay historia” (Langlois y Seignobos, 2003, p. 59). La anterior afirmación ejemplifica el panorama general de la concepción de fuente que se planteaban en el siglo XX y que aún tiene validez y aprobación

paradigmática<sup>2</sup>. La anacrónica teoría positivista que concibe anacrónicos historiadores (Aguirre Rojas, 2013) aún impera en la academia histórica. Esta crea un excesivo y exagerado fetichismo por el archivo, entendido como el único medio posible y objetivo del historiador para realizar su labor. Todo objeto, toda producción del hombre que no repose escrita, es prácticamente inútil e inservible. Dicha concepción tradicional de fuentes históricas ha imposibilitado reconocer la necesidad de estudiar otro tipo de fuentes no convencionales.

Considerar el *arte*<sup>3</sup> como una fuente significativa de estudio, que permita comprender una dimensión histórica y cultural, aún hoy, es una premisa que genera cierta polémica y recelo en la academia histórica. El arte en todas sus manifestaciones se ha percibido por un largo tiempo como otra de las muchas formas de expresión cultural, una proyección o un subproducto de la sociedad, una forma de reproducción mimética, un “reflejo de la estructura material” (Baña, 2010, p. 40), una “superestructura determinada por la infraestructura” (Hernandez Iraizoz, 2013, p. 130), o también, una simple forma de “goce hedonista” o espiritualista que no aporta nada significativo al conocimiento “real” de las sociedades (Aurell, 2005, p. 93). En suma, se ha privado al arte de una

---

<sup>2</sup> La definición de fuente histórica que este artículo critica se establece en pleno auge del positivismo historicista y es entendida como: 1°) El insumo fundamental para hacer posible la labor del historiador-erudito que *devela y redescubre* el pasado 2°) Como un objeto material *per se*, es decir, que existe antes de que el historiador trabaje con ella, delimitando su accionar al simple hecho de exponer un pasado que ya está establecido 3°) Como una ventana hacia el pasado, que además permite lograr un conocimiento objetivo del mismo, ya que parte de una crítica de fuentes que conduce a la veracidad 4°) La fuente histórica en correspondencia a todo lo anterior solo es posible hallarla en el documento histórico y el documento de archivo (Langlois y Seignobos, 2003).

<sup>3</sup> En este artículo no se retoma la conceptualización del **arte** desde una mirada eurocéntrica ni utilitaria, que busca establecer la superioridad de algunas manifestaciones culturales; la contraposición entre bellas artes y artesanías o artes populares (Shiner, 2004). Se entiende al arte desde una mirada mucho más amplia: como una forma de lenguaje capaz de transmitir una intención evocada del espíritu humano (mensaje) a un público receptor, con un fin estético, metafísico, cognoscitivo o simplemente emocional.

dimensión gnoseológica que es constitutiva del mismo.

Dichas percepciones del arte, anteriormente mencionadas, provocan una parcialización e incompreensión del mismo como fuente significativa de construcción gnoseológica y, por ende, desarticula cualquier relación existente entre el arte, como agente de cambio, y las diferentes esferas que componen la cultura y la sociedad. Es decir, se priva al arte de considerarle como agente fundamental en la comprensión cultural, histórica y social del hombre y su realidad, pues es visto como una manifestación emocional y subjetiva del alma individual. Dicha separación se acrecienta en el estudio del *lenguaje musical*<sup>4</sup> a través de una serie de *paradigmas*<sup>5</sup> en los cuales

---

<sup>4</sup> Para el presente trabajo, la definición del “lenguaje musical” requiere de antemano una conceptualización individual de lenguaje y música. El lenguaje es un sistema de signos propiamente humano, capaz de transmitir y/o comunicar un mensaje a una serie de receptores. Existen diferentes tipos de lenguaje que se basan en formas diversas de transmitir un mensaje, en palabras de Walter Benjamín, toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser concebida como una especie de lenguaje. Lenguaje significa en este contexto el principio encaminado a la comunicación de contenidos espirituales en los objetos en cuestión: en la técnica, en el arte, en la justicia o en la religión (2001, p. 59). En resumen, toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje.

Desde esta perspectiva el arte es un tipo de lenguaje que puede entenderse como categoría totalizante de todas las manifestaciones y expresiones estéticas del espíritu humano; por ende, la música puede ser percibida como una de las múltiples formas de expresión del arte. Ahora bien, como establece Valls, la música, al ser una forma específica de lenguaje que trabaja fundamentalmente con las cualidades del sonido, se entiende “como una suma encadenada de intuiciones con las cuales infinitas generaciones han dotado de significación la efímera vibración sonora que vive unos instantes en el tiempo y que adquiere coherencia y sentido al persistir en la memoria ordenadora del hombre.” (Valls, 1970, p. 27). El lenguaje musical será entonces una serie de sistemas de signos que buscan transmitir un mensaje a través de la expresión sonora y se manifiesta en obras musicales, en partituras, en ideas, en conductas, costumbres, etc. Cabe agregar que en este ensayo no se explica únicamente sobre la “música”, pues se busca enfatizar en los procesos de comunicación y transmisión inherente a la misma, es decir, la dimensión semiótica-comunicativa e histórica.

<sup>5</sup> Como punto de referencia se retoma el devenir de la historiografía solo desde la consolidación de la historia como ciencia, en otras palabras, desde el historicismo y la historia de corte positivista hasta algunos modelos adoptados en el siglo XX: El marxismo de corte ortodoxo, la criometría y la historia cuantitativa. Todos ellos, fruto del apogeo de

el lenguaje musical no es considerado por los historiadores como parte integral para el estudio de la cultura y la sociedad (Fubini, 2004, p. 13-18).

No obstante, con el devenir de la disciplina histórica se ha posibilitado rebasar dichos paradigmas que niegan la complejidad del lenguaje musical e impiden tratar las manifestaciones culturales y la cultura en sí como fuente vital de comprensión histórica. Es a mediados de 1970 (en los inicios del giro lingüístico, hermenéutico y cultural) cuando la historiografía occidental comenzaría a plantear un acercamiento poliédrico al fenómeno histórico, basado en un concepto amplio de *cultura*<sup>6</sup>, el cual permite entender todas sus manifestaciones. En este caso, el lenguaje musical, es visto como un foco complejo de experiencia social y cultural, que tiene la posibilidad de comunicar o transmitir (como acciones fundamentales del lenguaje)<sup>7</sup> representar (a través de una formalidad intrínseca de la música), construir y re-significar (desde la teoría de la recepción y el papel de la construcción del lector) las formas de percibir y comprender la realidad en las sociedades a través del tiempo (Baña, 2010, p. 59-61).

---

la racionalidad moderna, manifiestan en común una visión hedonista del lenguaje musical: no ven en el arte más que una distracción (Zamacois, 1990, p.14).

<sup>6</sup> El concepto de cultura que propugno es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (Geertz, 1973, p. 20). Su teoría interpretativa de la cultura hace hincapié en la producción de significado como aspecto fundamental para la constitución de la realidad de una comunidad. Según Serna y Pons, la antropología de Geertz permite “al investigador etnográfico o el histórico [leer] la realidad de forma que cada evento [acción, producción o construcción sea considerado como] un signo dotado de sentido, interpretado por los actantes y por el observador externo” (Serna y Pons, 2005, p.139).

<sup>7</sup> Se retoma la conceptualización establecida por Debray: “Comunicar, [entendido como] el acto de trasportar una información en el espacio y transmitir, [como el acto de] trasportar una información en el tiempo.” (Debray, 2007, p.1)

**Vallejo, E. « Diálogos con la hermenéutica analógica: Hacia la comprensión dialógica del lenguaje musical en la historia » *Summa Humanitatis*, vol. 1, número 10, (2018), pp. 68-96.**

Lo anterior se complementa con el auge de los estudios interdisciplinarios de la década de los 70 y 80. Al tener ya una concepción amplia de la cultura, era fundamental reconocer la necesidad del diálogo y el encuentro entre las diferentes disciplinas para un estudio complejo de la misma y todas sus manifestaciones. Para el presente objeto de estudio, este auge permitió rebasar las fronteras disciplinares en las cuales se estudiaba el lenguaje musical para abordarlo ahora desde una interdisciplinariedad necesaria. Esa disciplinariedad habitual provocaba, desde las ciencias sociales, la fragmentación del estudio del lenguaje musical por las limitaciones o fronteras de cada disciplina (entiéndase sociología, historia, antropología) y desde la musicología, fundamentada en *el formalismo*<sup>8</sup> se “juzgaba a la música como un género demasiado formal, que no admitía análisis de los no especialistas en ella” (Steinberg, 2008, p. 18), es decir, que solo los músicos y versados en este arte podían estudiarlo de manera “correcta”.

Con dicho apogeo de la interdisciplinariedad se posibilitó reconocer la relación inherente entre el lenguaje musical y las ciencias sociales, específicamente con la historia. Se le entendía ahora como “un significativo componente existencial de la historia de la vida cultural” (Steinberg, 2008, p.18). El lenguaje musical será entonces “más que un objeto de estudio: Es un medio de percibir el mundo. Un útil de conocimiento” (Attali, 1995, p.12). Lo anterior invita a contemplar el lenguaje musical como fuente no convencional de comprensión histórica, que puede permitir estudios históricos rigurosos. Sirve no solo para comprender expresiones culturales, sino también formas de construcción de una sociedad, formas de percepción de la realidad y los procesos históricos que los han provocado y su devenir en el tiempo.

---

<sup>8</sup> La música es pura forma. Esta no expresa ni dice nada, puesto que su contenido son las ideas netamente musicales (Fubini, 2005, p. 343-351).

Producto entonces de la relación inherente entre historia y el lenguaje musical se han planteado nuevos problemas vinculados a su interpretación desde una perspectiva histórica. Al pensarse como foco comunicativo de experiencia social y cultural, y ser una posible fuente de comprensión histórica de una sociedad o cultura, su estudio se basa fundamentalmente en un ejercicio de interpretación (por las características inherentes no solo de este arte y su posibilidad comunicativa, sino por las características de toda *fuentes histórica*<sup>9</sup>). Dicho ejercicio interpretativo puede caer en una incomprensión de contenido y forma de una obra musical, lo que genera un erróneo conocimiento del mismo y por antonomasia un erróneo conocimiento de la sociedad, de la cultura y de la temporalidad a la cual se estudia.

Todos estos problemas interpretativos yacen en las características inherentes del lenguaje musical y en la *actitud hermenéutica*<sup>10</sup> que adquiere dicho lenguaje como una *obra abierta*<sup>11</sup>. Puesto que la recepción de una obra musical en los oyentes no es única ni inmutable, es propensa a una policromía de interpretaciones a nivel emocional. La actitud hermenéutica que adquiere la obra musical conduce a una variabilidad interpretativa, necesaria para enriquecer el sentido

---

<sup>9</sup> La fuente histórica no representa ni es una mimesis del pasado. Más bien, crea un discurso específico frente al pasado, lo re-crea, puesto que no existe per se del historiador; esta se construye por acción directa del mismo, ya que es el historiador quien la interpreta. En términos de Kragh, una fuente es un elemento objetivamente dado, material, procedente del pasado, y creado por seres humanos, por ejemplo, una carta o una vasija de cerámica. Sin embargo, en sí mismo este objeto no es una fuente. Podría llamarse un vestigio del pasado o un objeto fuente. Para que el vestigio alcance la categoría de fuente debe constituir un testimonio del pasado, tiene que decirnos algo de él. Es el historiador el que convierte el vestigio en fuente mediante su interpretación (Citado en De Rojas, 1997, p. 49). Por tal motivo, el lenguaje musical puede ser una fuente histórica, ya que se reconoce que puede ser interpretado, cuestionado e interrogado, es decir, el lenguaje musical se vuelve un testimonio.

<sup>10</sup> Actitud que toma un individuo que interpreta y decide precisar la realidad de un texto (Trejo Estrada, 2013, p. 36)

<sup>11</sup> Cada receptor puede interpretar la obra musical desde su experiencia personal y darle un sentido particular (Eco, 1986).

artístico de la música, pero problemática a la hora de buscar una comprensión con fines gnoseológicos.

Entre dichas características se pueden encontrar su formalidad (es decir las formas estilísticas propias, los elementos y las cualidades de la música), sus diferentes planos de escucha, como diría Copland (2006, p. 27-35), y, fundamentalmente, su lenguaje no lingüístico. Estos todos elementos contribuyen a pensar el lenguaje musical como una forma de “teoría social muda”, una “forma de conocimiento sin conceptos” (Baña, 2010, p. 59-57) a la espera de algunos que lo redefinan, que puede resistir cualquier construcción de sentido por parte del historiador, puesto que dicho ejercicio hermenéutico difícilmente se puede debatir o contraponer con el sentido primario de la obra (puesto que no existe como tal<sup>12</sup>). Dicho problema se constituye en uno de traducción, que persiste en todo ejercicio hermenéutico (Beuchot, 1997, p. 73-74) del lenguaje artístico, al lenguaje lingüístico o extra musical.

Toda *traducción*<sup>13</sup> genera pérdida de la riqueza del sentido, una pérdida del pasado que se busca recuperar. No obstante, dicha traducción es necesaria a la hora de realizar un ejercicio

<sup>12</sup> Se retoman los postulados de Salabert (1997) frente al sentido primario de la obra pictórica y se lo extrapola al lenguaje musical: “El lenguaje [semántico, en el proceso de traducción de una obra no semántica al mundo lingüístico] ni expresa ni encubre un sentido que estaría allí [en la obra de arte] esperándolo: lo hace y vuelve a hacer, lo recrea mediante desplazamientos” (p.36). Por tal motivo, buscar el sentido primario debería pensarse como una destinerancia en términos de Derrida. El otro (en este caso el sentido primario) es lo impensable y, por lo tanto, es imposible de acceder a él, lo único que se puede hacer es errar en el intento de llegar a él” (Nava Murcia, 2015, p. 88).

<sup>13</sup> La traducción es el objetivo mismo de la hermenéutica. Esta última no toca su fin allí donde la comunicación parezca imposible, porque se expresan distintos lenguajes. Ahí más bien, se plantea la labor hermenéutica justo en toda su seriedad, como el imperativo de encontrar un lenguaje común (Gadamer, 2007, p. 20). Por esta razón, en este ensayo se llama traducción al proceso de re-significación de la obra musical: del lenguaje sígnico-sonoro, al lenguaje lingüístico.

hermenéutico. El error, surge cuando se pierde de vista el punto de referencia que permitía llegar a una interpretación acorde al objeto que se interpreta. Al abandonar dicho punto de referencia (que para el lenguaje musical serían la partitura, las formas estilísticas, las melodías, armonías, el espacio de experiencia del autor, su contexto histórico, social y cultural, y los diferentes contextos espaciales y temporales donde la obra se ha manifestado) se produce una pérdida de toda capacidad gnoseológica de la obra musical, no haciendo posible un estudio riguroso y complejo.

Lo anterior deviene en un problema esencialmente significativo: la unilateralidad e unidireccionalidad del estudio histórico sobre el lenguaje musical. Esta unilateralidad se establece como una imposición de la perspectiva interpretativa del historiador sobre el objeto a estudiar, es decir, en una relación en la cual el historiador se asume como único constructor del sentido y la obra musical simplemente una depositaria de dicha construcción. En esta relación sujeto-investigador-activo y objeto-receptor-pasivo, el historiador atribuye a la obra musical, a su contenido y forma, una intencionalidad y función concreta que la encaminarán a una re-significación parcial o total. El problema de dicha re-significación surge cuando el sujeto investigador construye el sentido de la obra sin tener en cuenta el punto de referencialidad; en otras palabras, cuando el investigador busca interpretar la obra (sumergida en un contexto espacio-temporal específico que el investigador desconoce o ignora) partiendo únicamente de su espacio de experiencia. Lo anterior desemboca en una parcialización de la obra y, aún más peligroso, en una interpretación anacrónica al objeto, cultura y sociedad estudiada.

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

Como resolución a dicho problema, se ha conducido a dos perspectivas interpretativas que se basan en la condición misma de este arte, pero enfocadas desde puntos totalmente opuestos. Por un lado, se refuerza desde una “hermenéutica univocista” (Beuchot, 2008, p. 49-54). Esta es una postura objetivista, nacida de una concepción intelectualista de la música, en la que el historiador (interprete) construye el sentido de la obra musical, considerado como único y verdadero, entendiéndola como objeto pasivo, receptor de su interpretación. Por otro lado, como respuesta a la aparente imposibilidad de una verdad en las ciencias sociales y humanas en general surge entonces una apertura postmodernista a la infinita construcción de sentido, una “hermenéutica equivocista” (Beuchot, 2008, p. 49-54). Esta se basa en una relación unilateral invertida, donde se prime la obra sobre el investigador, entendiéndolo como sujeto-pasivo. Este re-crea el significado a cada instante, dando cabida a una subjetividad distorsionada, donde cualquier interpretación resulta válida (Beuchot, 2008, p. 53-54). Dicha apertura hacia la subjetividad denota el espíritu de la contemporaneidad donde lo polisémico, lo imprevisible, lo incierto, lo indeterminado, lo ambiguo, lo múltiple, lo inquieto se establecen como base en la vida orgánica de la obra de arte. Y la cuantía de información comunicativa y simbólica de una obra se intensifica creando infinitas formas de interpretarla y darle múltiples sentidos. *La obra abierta* como apertura total a la subjetividad hace que todo arte sea visto un elemento de estudio no riguroso, en la medida que no se comprende en su complejidad (Bhaszar, 2008, p. 129-150).

Este panorama no permite entrever con profundidad la capacidad del lenguaje musical como fuente para el estudio histórico; por tal motivo, se ve la necesidad de plantear una relación dialógica entre la historia y el lenguaje musical que propicie una construcción de conocimiento desde unas bases sólidas pero flexibles. Para ello, y como una alternativa al problema central de

radicalización de las perspectivas que tratan este arte, surge desde la *hermenéutica analógica*, planteada por Beuchot, un camino posible a un análisis poliédrico del fenómeno artístico y por antonomasia una categorización del mismo como fuente compleja de estudio para la historia. Esta hermenéutica impide fragmentar la obra de arte, re-significarla y disponerla a decir cosas que ella no expresa o sugiere, puesto que “intenta abrir el campo de validez de interpretaciones cerrado por el univocismo, pero también cerrar y poner límites al campo de validez de interpretaciones abierto desmesuradamente por el equivocismo” (Beuchot, 1997, p. 11). Es decir, esta hermenéutica se erige como una vía alterna a la tensión existente “entre los que piensan que interpretar es recuperar el significado intencional del autor, reducido a uno solo y los que piensan que interpretar es buscar significados al infinito” (Eco, 1992, p. 357).

No obstante, para plantear la hermenéutica analógica como posible solución al problema anteriormente mencionado es necesario reconocer la historicidad inherente del lenguaje musical y la capacidad que tiene dicho lenguaje para transmitir una trama de sentidos. El lenguaje musical permite transportar patrones de significación para el hombre y por el hombre, construidos, asumidos y redefinidos en un espacio-temporal específico (los sujetos, como seres temporales, interpretan y asumen, desde espacios de experiencia y un horizonte de expectativa, su realidad, su pasado y su porvenir), los cuales serán vitales para la reconstrucción y re-significación de su realidad, su cultura y sociedad. El lenguaje musical cumplirá entonces su papel de trasmisor y comunicador de una trama de sentidos y significaciones a través del tiempo. Lo anterior conduce a plantear un estudio histórico complejo enfocado en esa transmisión, comunicación y reconstrucción de la trama de sentidos y significados. Para ello, es imperativo ratificar la existencia

de una dimensión semiótica del lenguaje musical y la dimensión histórica del lenguaje musical, es decir, la historicidad de dicho lenguaje (Steinberg, 2008, p.17-45).

La primera de dichas dimensiones, la dimensión semiótica, es vital (a nivel teórico) para el historiador, dado que le permite conocer cuáles son los diferentes actores que están inmiscuidos dentro del lenguaje musical, el proceso de comunicación y/o trasmisión en sí mismo, y la producción de significado y sentido, puesto que percibe a la obra musical como un tipo de signo que el hombre interpreta, construye, adapta y re-define<sup>14</sup>. Esta dimensión será elemental para vislumbrar la construcción de realidades a partir del lenguaje musical, es decir, entrever la transformación del signo (en este caso musical) al acto y del acto al signo. O en otras palabras poder comprender el proceso relacional que establece Hauser:

Arte y sociedad están en una dependencia mutua ininterrumpida. Esto no significa solamente que se influyen mutuamente (...) significa también que a cada cambio ocurrido en una esfera corresponde una alteración en la otra, y este produce a su vez un cambio ulterior en el sistema del que partió la alteración. (Hauser, 1977, p. 201)

Por otra parte, esta dimensión conducirá a reconocer el error teórico de ver en el arte una simple expresión subjetiva del individuo, que busca únicamente la producción de goce, ya sea una *poiesis* o *catarsis* (Jauss, 1992, p. 93-115). Entendiendo que esta postura hedonista, y un tanto romántica, de ver en el arte “una cosa en sí”, como expresión simple en sí misma, o como expresión

---

<sup>14</sup> Cabe resaltar que la semiótica posibilita explicar tanto los fenómenos de la vida social ordinaria como los procesos por los cuales científicos, artistas, teólogos, brujos y chamanes, el hombre cotidiano, construyen cuerpos de conocimiento tendientes a dar al ser humano explicaciones sobre la existencia, la naturaleza de las cosas del mundo (Toledo Almada y Sequera, 2014, p. 2).

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

La obra artística, al entrar en relación con un individuo o colectivo, ingresa en un proceso llamado recepción. Esta recepción hace viable que una obra de arte tenga vida más allá del creador que la hizo posible, es decir, que la obra de arte se convierte en un organismo existente y, por ende, comprensible cuando deja atrás al creador (como sujeto primario que le da una vida efímera), y pasa a entablar una relación dialógica con el receptor (como sujeto secundario que la reanima y le da vida más allá del autor). Por lo tanto, la obra artística por sí sola no puede llegar a significar algo, su sentido no existe en la medida que no es conocido (puesto que su sentido no escapa al plano del creador), necesita de un receptor quien actuará como decodificador de la obra, en un sentido semiótico<sup>15</sup>. Es, entonces, la recepción el proceso vital para la construcción de sentido y de significación de la obra artística. Sin embargo, en dicho proceso de recepción existen otros componentes significativos: la subjetividad del receptor, el proceso de intersubjetividad, el espacio en el cual se interpreta y el contexto temporal e histórico en que se desarrolla dicha interpretación.

Para ahondar en este proceso debe retomarse la teoría de la recepción de Michel De Certeau y la concepción de cultura antes establecida. El pensamiento filosófico de De Certeau, desde la

---

<sup>15</sup> Para ejemplificar lo anterior puede recurrirse a la respuesta que brinda la semiótica sobre una paradoja tradicional del budismo Zen: "Si un árbol cae en un bosque y nadie está cerca para oírlo, ¿hace algún sonido?". Para la semiótica el árbol no produce ruido, ya que el proceso comunicativo y de semiosis no se completa, hace falta de un receptor que perciba el sonido, sin este no existe un mensaje comunicado. De igual forma, el lenguaje musical no produce sentido, ni significado sin la presencia de un receptor que haga posible y lleve a cabo la culminación del proceso comunicativo.

revisión de Nava Murcia, busca comprender la historia como una construcción; la historia se escribe como deseo del pasado, una nostalgia por la ausencia del otro, que por la conciencia de la muerte se comprende que nunca volverá. El pasado no existe, se recrea y re-interpreta. De Certeau abre paso a comprender toda producción del hombre como lo ausente. En palabras de Nava:

Lo ausente tiene lugar dentro del presente; pero no como aquello que perdura esperando ser objeto de atención, sino como legible gracias a los cambios de que es objeto a través del presente que lo transforma constantemente desde un conjunto de operaciones y miradas que lo inventan (2015, p. 61)

El receptor al que se le transmite lo heredado no repite ni copia su significado, no es un sujeto pasivo frente al pasado, sino que reinterpreta lo heredado teniendo en cuenta su presente inmediato y/o sincrónico, su espacio de experiencia y su horizonte de expectativa. El receptor que escucha una determinada obra musical no va a repetir el significado ni el sentido que se le transmite, este reinterpreta la obra, le otorga un nuevo sentido acorde a su presente, puesto que parte de un modelo de interpretación se basa en la experiencia que este tiene.

El concepto de cultura anteriormente mencionado, que pone énfasis en la producción y decodificación de la trama significativa, será vital para comprender ese presente del receptor que interpreta la obra. La cultura es vista como una estructura social que antecede al individuo y al colectivo, que tiene por función dar los referentes mínimos de interpretación de la realidad. Todo lo que el hombre crea o produce, todo lo que ve, escucha o percibe adquiere un significado y un sentido específico gracias a los referentes interpretativos mínimos que brinda la cultura. Esta hará parte entonces de ese espacio de experiencia del receptor, vital para la reinterpretación. Sin embargo, dicha cultura no es una estructura inmutable ni determinista, pues en ella existe un

mínimo de libertad. El receptor puede y reinterpreta lo heredado gracias a su relación con nuevos acontecimientos, fenómenos y experiencias; es aquí donde surgen las reinterpretaciones.

Por tanto, para comprender las implicaciones mismas del receptor como sujeto activo en la interpretación de la obra, y no solo como un replicador del sentido y significado heredado, se hace necesario comprender que el receptor es un sujeto social y cultural, que hace parte de un contexto cultural por el cual percibe su realidad de manera concreta. Sin embargo, su interpretación no es determinada netamente por la cultura, lo que este hace es una re-interpretación, producto de su espacio de experiencia y su presente, la cual le permite re-significar lo heredado, darle nuevos matices y sentidos, dado que lo heredado que surge de un pasado cercano o distante llega al presente como ausencia, es decir, llega de forma parcial. El receptor del presente no interpreta una obra musical específica como lo hacían sus antepasados; este la interpreta según las experiencias vividas y, además, según su contexto cultural.

La segunda dimensión, por otra parte, se enfocará en la historicidad del lenguaje musical, que a su vez faculta el conocer las diferentes interpretaciones de la obra musical a través del tiempo y su repercusión en lo social y cultural. En esta dimensión se entiende al lenguaje musical como un modo de discurso cultural histórico enmarcado dentro de una temporalidad. Esta permitirá comprender no solo el pasado histórico y cultural, las representaciones, las ideologías, la concepción de la cultura, entre otros aspectos, sino también conocer el presente enmarcado en la relación que establece la sociedad del presente con dicho fenómeno musical. Por ende, el historiador puede conocer no solo las interpretaciones de una obra en un contexto temporal específico y los modelos interpretativos que subrayen a dicha interpretación, sino también cómo la propia sociedad del presente (de que forma parte o no el investigador) interpreta dicha obra.

De lo anterior surgen dos premisas fundamentales (cimentadas dentro de la relación dialógica inherente y el proceso de recepción de la obra) que darán los lineamientos necesarios a la hora de estudiar el lenguaje musical: 1º) la dimensión histórica del lenguaje musical crea un vínculo entre el presente y el pasado y 2º) como es un fenómeno a la vez transhistórico, este conduce a vislumbrar que existe una “sedimentación de lo histórico dentro de la música” (Baña, 2010, p. 61). Para Baña (2010) esta sedimentación de lo histórico dentro del lenguaje musical se puede comprender como los vestigios históricos no solo del proceso de creación de la misma y de las relaciones espacio-temporales construidas en correspondencia con los diferentes actores del proceso comunicativo, sino de su transformación y re-significación a través del tiempo, (a través de su plano connotativo). Se debe entender que dichos procesos, tanto el de creación como el de re-significación, no surgen de la nada, ya que son colectivos, en los que el contexto, la cultura y la temporalidad son fundamentalmente constitutivas. Por lo tanto, estos aspectos pueden ser comprendidos por el historiador desde un análisis histórico cultural, posibilitando la sustentación de la premisa que la historia cultural permite llegar a partes del pasado a los que otras clases de historia no pueden llegar (Burke, 2011, p. 50). Esa sedimentación de los vestigios del pasado se hace visible teniendo en cuenta el “nivel de configuración, es decir lo dominante” (Bhaszar, 2008, p. 69-97) de la obra musical, que subyace en la “materialidad de la obra” (Baña, 2010, p. 59-63), ya sea esta entendida como la partitura, las formas estilísticas, entre otras. El nivel dominante subsiste y se mantiene a través del tiempo, a través de la transmisión misma de su contenido y sobre este las re-interpretaciones se construyen en su nivel connotativo.

Esto conduciría a hacer posible un análisis de la significación de la obra musical a través del tiempo, desde su producción hasta su presente interpretación, entendiéndolo como un proceso

histórico. Ese análisis de las distintas significaciones de la obra musical se puede realizar a través de la comprensión desde su plano connotativo, ya que reconoce la obra en su relación con los receptores-intérpretes de la sociedad, en cómo ellos afrontan la obra, cómo la re-significan, cómo la adaptan creativamente o transforman simbólicamente en diferentes contextos espacio-temporales, es decir, una *adaptación creativa* (Burke, 2000, p. 246-247) en un contexto cultural específico.

Con dicho reconocimiento de la dimensión histórica del lenguaje musical, el papel del historiador debe ser el de captar el significado y la comprensión del fenómeno musical desde la contextualidad, desde la historicidad misma que plantea el lenguaje musical y que permite no solo comprenderlo como una expresión autónoma, sino como una representación cultural. Ella debe ser el medio por el cual se viabilice hacer inteligible un adverso no conocido de la misma, los vestigios históricos que están inmersos en ella, y su papel dentro de la construcción social y cultural de la realidad de un determinado grupo. Más allá de la realidad reflejada en la obra, aquello de lo que convendría ocuparse, sería la re-significación de aquella obra por un observador dotado de recursos verbales y cognitivos, propios o heredados (Serna y Pons, 2005, p. 176). De este modo, poner en diálogo o reconocer la relación recíproca de dichas dimensiones conduce a establecer una comprensión global de todo el andamiaje de los procesos y actores existentes en la comunicación y transmisión de sentidos y significados dentro de una obra musical, proceso vital para solventar la falencia del univocismo y equivocismo.

Ahora bien, con el reconocimiento de la dimensión histórica y la dimensión semiótica del lenguaje musical, la hermenéutica analógica facilita crear un ambiente propicio para fundamentar una relación entre la disciplina histórica y el lenguaje musical de manera dialógica y no impositiva. Permite así comprenderlo no solo como objeto-pasivo de estudio, sino como un modo posible de

experiencia y comprensión histórica y cultural, puesto que conecta la construcción, trasmisión y comunicación de significados y sentidos de la obra musical con el contexto espacio-temporal en la cual fue creada, y permite conocer dichos procesos sin llegar a redefinirlos y, por lo tanto, tergiversarlos. Gracias a estas, el objeto a estudiar será concebido como un “texto”, es decir, que pasa a ser parte de una trama de interpretaciones y reinterpretaciones según el contexto, espacio y actores que intervienen en dicha interpretación. Lo anterior será fundamentalmente significativo para un viraje teórico en la historia o como diría Serna y Pons (2005): “esta reconsideración es fundamental a largo alcance, porque los textos no tienen productores y autores, sino lectores que participan, que interviene, que interpretan y se ven envueltos en la polisemia de sentido” (p. 166). Por dichas características la hermenéutica analógica se proyecta como un modelo de interpretación estable, pero a la vez flexible y sobre todo rigurosa.

Teniendo en cuenta que la hermenéutica parte de la interpretación de un texto, por tal motivo y retomando la concepción amplia del concepto que establece Ricoeur (2002), una obra musical puede ser comprendida como tal, dado que es susceptible de análisis e interpretación. Este lenguaje necesita un tratamiento específico que no la agote ni la fragmente. Al ser fundamentalmente análoga, esta hermenéutica reconoce el punto de referencialidad del “texto” y evita el problema de las interpretaciones desmedidas, ya que admite un rango de interpretaciones que no se desfasen u olviden el punto de referencialidad, es decir, lo dominante para la obra musical. Lo análogo, como indica, Beuchot (2008) es “lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido en parte idéntico, en parte distinto, predominando la diversidad” (p. 38).

La hermenéutica analógica se proyecta no solo como una posibilidad para la no fragmentación de los insumos históricos existentes dentro de la obra musical, sino también como

un punto intermedio entre el paradigma hermenéutico “unívoco” y el paradigma hermenéutico “equivoco”. Su papel consiste en “evitar la temida unificación o identificación simplificadora, la monolitización del conocer y también en evitar la nociva equivocidad, la coronación del relativismo” (Beuchot, 1997, p. 43). Viabiliza trasgredir la unilateralidad anteriormente expuesta, ya que hace dialogar a los actores del proceso interpretativo o como diría Beuchot (2008) la relación entre el papel de los lectores o receptores, autor y texto es fundamental para entender la analogía dentro de la hermenéutica. Si se otorga una preponderancia del lector, tiende a la subjetividad; si se brinda una preponderancia del autor, tiende a la objetividad. Por tanto, debe establecerse la intencionalidad del texto, en el que se entiende que este ya no manifiesta exactamente lo que expresaba el autor, porque entra en juego con el lector, este le hace decir algo más. Esa re-significación del lector hace posible comprender, implícita y explícitamente, aspectos culturales e históricos de la sociedad que se interpreta, del contexto a través del tiempo y del individuo en sí mismo. Ese proceso de construcción de significados y sentidos, a través de interpretaciones, se nutre de la esfera espacial y temporal de la sociedad misma y de su devenir, ya que estos códigos de significación anteceden al individuo, es decir, se tejieron poco a poco en el tiempo dándole un sentido específico a la realidad.

Por otra parte, en ese ejercicio de interpretación es necesario agregar “la phronesis” como capacidad necesaria en la hermenéutica analógica. Esta establece la importancia de realizar un ejercicio interpretativo en el cual la elección entre todas las interpretaciones construidas sea pensada desde la prudencia. Esta conduce a una ética hermenéutica en la que el historiador será consciente que dicha interpretación no puede ser concebida como una verdad absoluta ni como una reinterpretación carente de sentido, sino como una aproximación (Beuchot, 2008, p. 36).

Complementando lo anterior surge “la contextualización”<sup>16</sup> de la obra musical, característica vital que permite no distorsionar la información y conocimiento que puede surgir de la interpretación de la obra musical. Es posible realizarla a través del diálogo entre una hermenéutica analógica intransitiva (comprensiva), el reconocimiento de la historicidad del lenguaje musical, su dimensión semiótica-comunicativa y, transversal a lo anterior, el desarrollo de una conciencia sobre las distancias interpretativas entre el pasado y el presente (recurso necesario para evitar los anacronismos).

La característica “intransitiva” de la hermenéutica analógica (Beuchot, 1997, p. 37) crea un escenario propicio para la comprensión del lenguaje musical en sí mismo desde su plano dominante. Su importancia recae en la interpretación interna, que a la postre conduce a una aproximación hacia el conocimiento histórico del contexto en el cual la obra fue creada, como representación de una sociedad y como diálogo de la sociedad con la obra. Además de lo anterior, dicha característica conduce a reconocer el papel de la analogía de atribución y proporcionalidad dentro del gran andamiaje que componen y complementan entre sí a la hermenéutica analógica. La analogía de atribución permite organizar de una manera jerarquizada los sentidos del *texto*, estableciendo que unas interpretaciones se aproximan más al punto de referencialidad y otras no lo hacen (Beuchot, 2008, p. 54-48). Si se plantea un análisis de estas interpretaciones, relacionando el contexto social y cultural, y teniendo en cuenta los receptores de las mismas, se hará posible una comprensión más amplia de trama de significados y sentidos de la época, en comparación con otros contextos temporales y espaciales. Por otra parte, la analogía de proporcionalidad implica

---

<sup>16</sup> Es decir la comprensión del “texto” en relación a su contexto espacio-temporal y al contexto actual (Beuchot, 1997, p. 17).

entender el *texto* en su variedad de sentidos, desde una coherencia necesaria, que le daría a la obra lograr un mínimo de veracidad en la interpretación.

Gracias a dichas características y a lo dialógico o lo relacional que compone a la hermenéutica analógica (que posibilita transportar su estructura interna a otro tipo de análisis, además de los expuestos por su creador para así enriquecer otras disciplinas a través de una readaptación de la misma), se puede establecer que la hermenéutica analógica es un modelo interpretativo e interdisciplinario. Crea una relación dialógica entre la obra musical y el historiador, en la que se comprende que la construcción de sentido es un proceso complejo, determinado por el espacio y el tiempo. Ella sobresale como una alternativa estable para la comprensión del lenguaje musical como fuente de conocimiento para la historia. Posibilita rebasar la pretensión histórica tradicional de este arte y viabiliza el estudio a profundidad del mismo, basado en el sentido que una obra musical adquiere en un contexto espacial y temporal determinado.

Este estudio logra una aproximación amplia a la comprensión histórica de una sociedad y cultura, a través del lenguaje musical, ya que parte de la construcción de una gama de interpretaciones fundamentadas en el reconocimiento de las distancias interpretativas para llegar a desdibujar aproximaciones unilaterales hacia este arte. La obra musical será vista como insumo histórico vital, que, por sí misma, se convierte en una ventana hacia el pasado propio de la obra, hacia su origen, la intencionalidad del autor y los vestigios históricos inherentes a su contexto. Y, en relación a los receptores, se proyecta como un foco complejo de experiencia histórica, puesto que se re-significará a través del tiempo y el espacio, por acción directa de los receptores, en un proceso de construcción intersubjetiva del sentido.

## Conclusiones

La hermenéutica analógica es imprescindible para la comprensión histórica en un tiempo en el que aún persisten rezagos deterministas en la historia. Estos imposibilitan el pensar, analizar y comprender el arte en todas sus manifestaciones como fuente fundamental de la misma disciplina, como parte fundamental de construcción gnoseológica. Si bien la hermenéutica analógica se proyecta como la encargada repensar el estudio mismo de las fuentes históricas dentro de una sociedad en la cual todo acto, construcción o producto adquieren un sentido y significado específico, esta hermenéutica no solo permite comprender y estudiar el lenguaje musical como fuente, sino que va más allá, va hacia una comprensión de las dinámicas mismas de la transmisión y comunicación de sentidos y significados, y lo que implican para la sociedad.

Su importancia surge en reconocer que toda producción del hombre es un testimonio latente de las dinámicas sociales y culturales a través del tiempo, de las dinámicas de poder, de coerción y dominio en una sociedad mercantilizada. He aquí su valor agregado para la búsqueda de una historia crítica: descubrir cómo funcionan las dinámicas de poder en productos o construcciones culturales, que eran pensadas como producciones neutras, estableciendo su intencionalidad en una sociedad espacio-temporal específica. Es decir, se vuelve un insumo fundamental para una historia crítica de la cultura, de las manifestaciones culturales y los usos sociales de la misma. La emergencia actual por construir una historia crítica, que subsane los rezagos anacrónicos del historicismo y el positivismo, parte de comprender que existe una transformación constante del objeto de estudio de la historia. Hoy debe existir la posibilidad de incursionar en campos no tratados por historiadores, de territorios, dimensiones y elementos olvidados, pues estos guardan un conocimiento crítico que no ha estado manchado por la dinámica tradicional de poder. Todo

objeto es y puede ser útil en la labor del historiador, como lo resalta Aguirre: “Cuando se trata de comprender y luego explicar un hecho o proceso histórico determinado, el historiador está autorizado a recurrir a cualquier elemento o indicio posible que le permita entender o analizar el específico problema que aborda” (2013, p. 32).

Aunque este artículo se centró en la importancia de plantear teóricamente el estudio específico del lenguaje musical retomando la hermenéutica analógica, esta puede llegar a trascender aún más dentro de la disciplina histórica, ya que ella permite subsanar la crisis de paradigmas que han trastocado la disciplina en los últimos cuarenta años y que la han puesto a la deriva. Entendida como modelo filosófico de gran amplitud y comprensión global de todo lo que puede ser interpretable, como modelo teórico y metodológico dialógico, puede convertirse en esa base teórica que rebase más de un siglo de disputa entre la defensa de una ciencia positiva y una ciencia interpretativa, de una preponderancia por la objetividad o un desborde de la subjetividad, permitiendo así la renovación necesaria de historia como disciplina rigurosa y esencial para la comprensión del ser humano como sujeto temporal, social y cultural.

## Bibliografía

Aguirre Rojas, C. A. (2013). *Anti manual del mal historiador o ¿Cómo hacer hoy una buena historia crítica?* Bogotá: Ediciones desde abajo.

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

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

Baña, M. (2010). Theodor W. Adorno y la musica como fuente del conocimiento historico. *Pensar, epistemologia y ciencias sociales*, (5), 39-65. Recuperado de <http://www.revistapensar.org/index.php/pensar/issue/view/5>

Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Barcelona: Taurus.

Beuchot, M. (2008). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México D.F.: Fondo de cultura económica & Universidad autónoma de México.

Beuchot, M. (1997). *Tratado de Hermenéutica analógica*. México D.F.: Editorial Itaca & Facultad de Filosofía y Letras De la Universidad Nacional Autónoma de México.

Bhaszar, J.F. (2008). *La semiótica de la obra de arte*. Cali: Programa editorial Universidad del Valle.

Bloch, M. (2001). *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México D.F.: Fondo de cultura económica.

Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza editorial.

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

Vallejo, E. « Diálogos con la hermenéutica analógica: Hacia la comprensión dialógica del lenguaje musical en la historia » *Summa Humanitatis*, vol. 1, número 10, (2018), pp. 68-96.

- Copland, A. (2006). *Cómo escuchar la música*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Debray, R. (2007). Transmitir más, comunicar menos. A Parte Rei. *Revista de filosofía* N° 50, 1-13. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page60.html>
- De Rojas, J.L. (1997). Acerca de la definición y uso de fuentes. Una perspectiva indígena americana. *Estudios de historia social y económica de América*. N°14. Recuperado el 30 de julio de 2017. En: <https://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/5975>
- Eco, U. (1984). *La obra abierta*. México D.F.: Editorial planeta.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Fubini, E. (2004). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza editorial.
- Gadamer, H. (2007). *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Hauser, A. (1977). *Sociología del arte 2. Arte y clases sociales*. Barcelona: labor.
- Hernández Iraizoz, D. (2013). Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música. *Sociológica* Vol. 29, (N° 80), 123-154. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v28n80/v28n80a4.pdf>
- Jauss, H.R. (1992). *Experiencia estética y experiencia literaria*. Madrid: Taurus.
- Langlois, C., Seignobos, C. (2003). *Introducción a los estudios histórico*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Nava Murcia, R. (2015). *Deconstruyendo el archivo*. Mexico D.F.: Universidad Iberoamericana de México.

- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Salabert, P. (1997). *Inimágenes*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Serna, J., Pons, A. (2005). *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Akal.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Steinberg, M.P. (2008). *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo económico de cultura.
- Toledo Almada, A., Sequera Meza, J, A. (2014). La producción del sentido: semiosis social. *Razón y palabra* N° 88, 1- 20. Recuperado de [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N88/Varia/40\\_ToledoSequera\\_V88.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N88/Varia/40_ToledoSequera_V88.pdf)
- Trejo Estrada, E. (2013). Historiografía y hermenéutica. Una relación inevitable. En M. R. Mayoral y R. A. Buendía Chavarría. (Ed.), *Historia. Caminos Hacia la hermenéutica de la reconstrucción* (pp. 36-37). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valls Gorina, M. (1970). *Aproximación a la música*. Barcelona: Salvat.
- Zamacois, J. (1990). *Temas de estética y de historia de la música*. Barcelona: Labor.

**Diálogos con la hermenéutica analógica: Hacia la comprensión dialógica del lenguaje musical en la historia**

Edgar Andrés Vallejo Erazo

---

Revista Summa Humanitatis/ Volumen 1, Número 10, 2018/

ISSN1993 – 8179/ Lima/ pp. 68-96

---

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2017

Fecha de aceptación: 10 de diciembre de 2017