



Artículo / Artigo / Article

## ***Ensayos sobre el arte en Venezuela (Ramón de la Plaza, 1883): una perspectiva musical etnohistórica***

José Ángel Viña Bolívar  
Universidad Central de Venezuela  
[joseavb@gmail.com](mailto:joseavb@gmail.com)

### **Resumen**

El General Ramón de la Plaza Manrique (1831-1886), distinguido personaje de la elite caraqueña, publicó en 1883 una colección de ensayos que ofrecían un amplio panorama de las artes en Venezuela incluida la música. Uno de los apartados más interesantes tiene que ver con el mundo indígena, donde abunda en detalles relacionados con los orígenes unívocos de la música prehispánica. El tratamiento dado a los temas, las referencias a sistemas sonoros antiguos, la comparación como método y en general el trasfondo de las ideas expuestas, revela un universo de matices susceptibles de ser abordados desde perspectivas novedosas. La interdisciplinaridad posibilita el cruce de miradas adaptadas a los tiempos que corren, permitiendo la comprensión en extenso de objetos de estudio como la música; es el caso de la etnohistoria cuyos objetivos alcanza gracias al despliegue paralelo de la metodología de la etnografía y las ciencias de la historia. En este artículo se analiza un texto canónico de la historiografía musical venezolana y latinoamericana para actualizar sus planteamientos a través de un sesgo etnohistórico musical.

**Palabras clave:** etnohistoria, historiografía, música venezolana, Ramón de la Plaza

---

## ***Ensaaios sobre Arte na Venezuela (Ramón de la Plaza, 1883): uma perspectiva musical etno-histórica***

### **Resumo**

O General Ramón de la Plaza Manrique (1831-1886), distinguido personagem da elite de Caracas, publicou em 1883 uma coleção de ensaios que ofereciam um vasto panorama das artes na Venezuela, incluída a música. Uma das partes mais interessantes tem a ver com o mundo indígena, onde existem abundantes detalhes relacionados com as origens unívocas da música pré-hispânica.



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

O tratamento que recebem os temas, as referências aos sistemas sonoros antigos, a comparação como método e, em geral, a substância das ideias apresentadas, revelam um universo de matizes susceptíveis para a abordagem desde inovadoras perspectivas. A interdisciplinaridade faz possível o intercâmbio de olhares adaptados aos tempos que passam, permitindo a compreensão extensa de objetos de estudo como a música; é o caso da etnografia e as ciências da história. Neste artigo, analisa-se um texto canônico da historiografia musical *venezuelana* e da América Latina para atualizar seus enfoques, através de uma visão etno-histórica musical.

**Palavras-chave:** etno-historia, historiografia, musica venezolana, Ramón de la Plaza

---

## ***Essays on Art in Venezuela (Ramón de la Plaza, 1883): an Ethnohistorical Musical Perspective***

### **Abstract**

General Ramon Plaza Manrique (1831-1886), distinguished character of the Caracas elite, published in 1883 a collection of essays which offered a wide panorama of the art in Venezuela, including music. One of the most interesting sections is about the indigenous world, abounding in details regarding the unequivocal origin of pre-Hispanic music. The treatment of topics, the references to old sound systems, the comparison as study method and, in general terms, the background of the ideas reveal a world of shades that can be approached from new perspectives. Interdisciplinarity enables the exchange of glances adapted to the times, allowing extensive understanding of objects of study such as music; in the case of ethno-history, whose objectives are achieved thanks to the parallel deployment of the methodology of ethnography and history sciences. In this paper a canonical text of the Venezuelan and Latin American musical historiography is analyzed in order to update its approaches through an ethno-historical musical bias.

**Keywords:** Ethnohistory, historiography, Venezuelan music, Ramón de la Plaza

---

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2015

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: noviembre 2015

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2016



La obra insigne del General y crítico de arte Ramón de la Plaza, pionera de la historiografía musical venezolana, no fue concebida con una expresa intencionalidad etnohistórica, sino obedeciendo a necesidades puntuales de conocimiento general o musical vinculadas con su momento. Sin embargo, en sus páginas se encuentran elementos de análisis y abordajes historiográficos que abrevan en fuentes y/o se internan en áreas, objetos de estudio y visiones propias de lo que se considera hoy en día el ámbito de la etnohistoria. Desde la perspectiva actual, los *Ensayos sobre el arte en Venezuela* poseen un indudable interés etnohistórico y resultan por ello referentes ineludibles al momento de realizar un inventario crítico del desarrollo de la historia musical venezolana.

Las ideas positivistas en Venezuela, y como parte de ellas la progresiva aceptación del darwinismo en las élites intelectuales, están asociadas a la necesidad de buscar una “independencia de la mentalidad”, luego de alcanzada la propia en el ámbito político y militar. Se trataba de encuadrar el pensamiento criollo en una perspectiva universal que le alejara de los resabios conservadores españoles, de rancia ascendencia monárquica y católica. Como explica Guillermo Barreto (1994):

La hegemonía de la colonia no permitía la participación de los americanos en actividades políticas, económicas o culturales reservándose el control absoluto de las colonias y relegando al indio, al negro y al mestizo a la actividad servil. [...] Había que buscar una filosofía que sirviera de guía hacia el progreso y que permitiera la incorporación de los países de América Latina en la política y economía internacional. Es en este ámbito que el positivismo es captado en Latinoamérica. Era necesario un cambio de mentalidad y la filosofía positiva de Auguste Comte daba la herramienta para tal cambio. [...] Es sobre esta filosofía que se basarán grandes reformas educativas y será en las universidades donde se expondrán las nuevas ideas, entre éstas el darwinismo. De esta manera se lograría, según sus defensores, la “emancipación mental” y la superación del orden vigente (que denominaron metafísico) representado por el clero, la milicia y la oligarquía, para conquistar entonces, un nuevo orden (positivo)<sup>1</sup>.

Las circunstancias políticas y culturales en general de la Venezuela del último cuarto del siglo XIX, bajo el proyecto civilizador del “déspota ilustrado”, Presidente Antonio Guzmán Blanco, ofrecieron el entorno apropiado para que el positivismo tuviera una pronta difusión:

El darwinismo fue introducido en Venezuela en la década de los 70 [del siglo XIX] desde la Universidad Central pero no es sino hasta los primeros años del presente siglo que se convierte en una polémica. En 1874 se llevó a cabo una amplia reforma universitaria dentro de la cual se destacan la creación de la cátedra de Historia Universal y la de Historia Natural. La primera, aunque fundada en 1856, había sido eliminada poco tiempo después para ser reestablecida durante el llamado Septenio del General Antonio Guzmán Blanco. Ambas cátedras quedaron a cargo respectivamente de los doctores Rafael Villavicencio (1838-1920) y Adolfo Ernst (1832-1899) quienes divulgaron desde sus asignaturas la doctrina positivista produciendo una gran influencia en el pensamiento venezolano de la época [...] Es la incorporación de los doctores Ernst y Villavicencio y su gran influencia sobre los estudiantes lo que produjo gran

---

<sup>1</sup> El artículo completo puede leerse en: [http://www.interciencia.org/v19\\_02/art01/](http://www.interciencia.org/v19_02/art01/). Parte de este texto está basado en autores estudiosos del positivismo en América y Venezuela como Glick (en Barreto 1994).

significación en el pensamiento venezolano (Barreto 1994).

En este contexto es un claro precursor el General Ramón de la Plaza Manrique (1831-1886)<sup>2</sup>, distinguido personaje de la elite caraqueña, quien publicó en 1883 su obra ahora canónica titulada *Ensayos sobre el arte en Venezuela* en la cual ofrecía un amplio panorama de las artes en su país, incluida la música.

### ***Ensayos sobre el arte en Venezuela (1883), como fuente para una etnohistoria de la música***

Por tratarse del primer ejercicio historiográfico musical venezolano, propiamente dicho, del que se tiene noticia, debemos revisar las referencias que hace Ramón de la Plaza a la música prehispánica, no sin antes tener a mano la apreciación que acerca de ellas ofrece José Antonio Calcaño en el prólogo de la edición facsimilar publicada en 1977:

En relación con cuanto se expone en este libro acerca de música popular y música indígena, también es Don Ramón un pionero en ese campo. Si es cierto que fue William J. Thoms quien empleó por primera vez la palabra folklore, en 1846, es seguro que la primera institución dedicada a esos estudios fue la Folklore Society, fundada en Inglaterra en 1878, de cuyos trabajos no habría podido aprovecharse Ramón de la Plaza. La musicología (Musikwissenschaft) comenzó en 1863 con Federico Chrysander, cuyos principales trabajos son de fecha posterior. La etnomusicología es ya del siglo XX. Tal vez los más antiguos textos de folklore (nos referimos a textos formales y no a informaciones breves o monografías) son el Handbook of Folklore, de L. Gomme<sup>3</sup>, y el Folklore del Conde de Puymaigre, ambos posteriores en varios años a los *Ensayos sobre el Arte en Venezuela*. Todo lo expuesto encumbra a Ramón de la Plaza, lo sitúa a la cabeza de estos estudios, cronológicamente hablando, y nos deja ver que, con todas sus fallas, es un explorador que inicia nuevos caminos para la investigación en nuestro país (1977: XVIII-XIX).

El texto completo de de la Plaza está dividido en cinco grandes partes:

1. Las Bellas Artes
2. Estudios Indígenas
3. El Arte en Venezuela. La Música
4. La Pintura
5. Archivos y Teatros

En los capítulos 1, 4 y 5, el autor se dedica exclusivamente al estudio de la plástica, como era de esperarse de un mecenas como Ramón de la Plaza, designado en 1877 Director del Instituto de Bellas Artes, creado precisamente durante el régimen de Guzmán Blanco. Otra afición artística que atiende de la Plaza en su obra es la música, pues él también es chelista y poseedor de un juicio crítico musical muy apreciado entre sus contemporáneos. Ofrece abundantes datos históricos generales en el apartado sobre música del capítulo 3, deteniéndose en valoraciones acerca de su

<sup>2</sup> Este y otros datos pueden leerse en el artículo biográfico de Mario Milanca (1984).

<sup>3</sup> Se refiere al libro de George Laurence Gomme de 1890, fecha en la que era director de la Folklore Society de Londres, responsable institucional de la publicación. Algunos páginas pueden leerse en el link: [http://books.google.co.ve/books?id=tiZ8Yci0LYEC&pg=PR1&hl=es&source=gb\\_s\\_selected\\_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false](http://books.google.co.ve/books?id=tiZ8Yci0LYEC&pg=PR1&hl=es&source=gb_s_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false)

contexto temporal; y en el capítulo 2, titulado Estudios Indígenas; incluye la perspectiva que tiene sobre el origen de la música en Venezuela y América. Es en este capítulo donde encontramos las afirmaciones y visiones que utilizaremos para vincular el pensamiento del General Ramón de la Plaza con esa corriente positivista que, de alguna manera, termina por hacer de su trabajo pionero una fuente para la etnohistoria de la música venezolana.

Como puede verse, la importancia que le dio de la Plaza al aporte indígena fue tal que dedica todo un apartado al tema. Comienza el capítulo Estudios Indígenas, ubicado entre las páginas 13 y 86, refiriendo la hazaña de la conquista, desplegando valoraciones a favor de la corona, culpando a los conquistadores de los males acaecidos y valorando la labor misionera. En paralelo, intenta conciliar las cosas defendiendo la cultura autóctona; de la carga ideológica de estas afirmaciones nos ocuparemos más adelante:

No valga tampoco en la ocasión el dicho de historiadores interesados y parciales que juzgaron los de la India habitantes salvajes, ajenos<sup>4</sup> á la cultura y civilización propias de los seres racionales; ni mucho ménos la creencia poco desmentida de achacar á los españoles el exterminio de la raza indígena, que bien contrariamente ha de pensar el que la historia estudie con detenimiento, y no en confundir los hechos y las causas se entretiene, para tergiversarlos luego malamente; pues fundamentos hai de tal valía para el esclarecimiento de estos juicios, que no pueden contrariarse, como que son de verdad testimonio irrecusable (de la Plaza 1977: 14).

No faltan disculpas y excusas, propias de la retórica de la época, de “escasas” competencias para el tratado de los asuntos en cuestión:

No es objeto de nuestro propósito el emprender estudios circunstanciados de la indígena, que mui suficientes y válidos corren otros de aventajados escritores, que en el conocimiento de la arqueología han puesto gran cuidado y diligencia; dejando para nosotros tan solo el apoyar, con autoridad muy limitada, la verdad de sus investigaciones en lo que podamos comprobarla, mayormente por el análisis de aquellas creaciones del arte que en los pueblos, mas que cualesquiera otras sintetizan, á mas de los rasgos del carácter, la completa fisonomía de las costumbres y la fiel expresión de sus facultades (de la Plaza 1977: 16).

La visión etnohistórica con la que enfrenta de la Plaza su trabajo, queda en evidencia en esta misma parte cuando afirma que:

El arte es un medio seguro para llegar al conocimiento del origen de los pueblos [...] El arte es libro de piedra donde graban las generaciones sus títulos de grandeza y sus monumentos de civilización. Por eso, libros en blanco son aquellos pueblos que han desaparecido en el tiempo sin dejar rastro de su existencia artística; no así el Egipto, Grecia y Roma, que han vivido y viven aún en el recuerdo de las edades, por el prestigio glorioso de esas obras que guardan en el arte vida de inmortalidad (de la Plaza 1977: 16-17).

Esta postura implica asumir el arte en su dimensión social. La mayor parte del texto se refiere, principalmente, a la música de las civilizaciones prehispánicas azteca e inca, en el ínterin de lo cual va intercalando algunas referencias a los pueblos aborígenes de Venezuela, derivadas

---

<sup>4</sup> En todas las citas se conserva la ortografía original, por lo cual no incluiremos en lo sucesivo la indicación *sic*.

éstas de los cronistas que escribieron sobre el país. Esta perspectiva se debe a las consideraciones establecidas en torno a las grandes culturas americanas, ninguna de las cuales dejó en el país los rastros significativos que señala de la Plaza como rasgos de “grandeza” y “civilización”. En este sentido, y explicando el origen multirracial de la población prehispánica, comenta:

[...] Tal así acontece con los Aztecas y los Quichuas, cuyos monumentos revelan la superioridad de una raza grave, inteligente y capaz de desenvolver sus facultades en los estudios serios de la ciencia, en el sentimiento práctico del arte, y en la alta filosofía de la religión que observan; mientras que, en mucha parte de la vastísima extensión que ocupan los indígenas en el Continente, la vida salvaje prepondera, como más cónsona al espíritu inculto de una raza refractaria á los dones de la civilización (de la Plaza 1977: 19).

En el apartado IV, de la Plaza comienza una especie de ejercicio de “musicología comparada” que lo lleva a establecer vínculos entre las sociedades más antiguas con las cuales emparenta las prácticas musicales prehispánicas, si bien no es propiamente una comparación exhaustiva, pues no conoció los trabajos pioneros que luego dejarían asentada esa rama de los estudios musicales. Ciertamente, es aventurado utilizar estos términos para distinguir la labor de Ramón de la Plaza pues, como señala Helen Myers:

Desde el punto de vista académico la musicología comparada, como la histórica, tiene más de cien años, remontándose sus orígenes al texto *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, del vienés Guido Adler (1885) (2008: 20).

Para entender el trabajo comparativo que hace de la Plaza, es necesario subrayar lo siguiente: la valoración que concede al arte como medio de conocimiento histórico de los pueblos y el uso de la comparación entre los hechos culturales como método de análisis de dicho conocimiento, tienen como telón de fondo, las ideas del evolucionismo, teoría antropológica que derivará a finales del siglo XIX en *difusionismo antropológico*<sup>5</sup> con gran auge entre los positivistas de Europa y América:

La antropología surge con el propósito de clasificar las diversas sociedades humanas en una línea de desarrollo tecnológico y de organización social dispuesta de lo simple a lo complejo. A mayor desarrollo y complejidad técnica y social, una sociedad se coloca en un estadio evolutivo superior. El empleo de la expresión sociedades primitivas para referirse a las colectividades contemporáneas que no han alcanzado un nivel “avanzado” es una consecuencia de esta visión, que las ubica en una escala inferior del desarrollo social y no como sociedades diferentes, como lo harán antropólogos posteriores.

Los evolucionistas suponen que todas las sociedades siguen un desarrollo único que va de lo primitivo hasta la civilización, cuyo paradigma es la sociedad europea del siglo XIX, y, por tal razón, a quienes participan de dicho supuesto se les denomina también evolucionistas unilineales. Esta perspectiva etnocéntrica determina el enfoque del estudio de las diferentes sociedades. Por ello, el punto de referencia del antropólogo para clasificarlas será su propia sociedad y verá

---

<sup>5</sup> En [http://es.wikipedia.org/wiki/Escuela\\_cultural\\_historicista#La\\_arqueolog.C3.ADA\\_cultural\\_historicista](http://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_cultural_historicista#La_arqueolog.C3.ADA_cultural_historicista). Acceso: Mayo 1, 2015.

aquellas como manifestaciones de estadios o fases anteriores.

Esta forma de abordar a los grupos sociales tiene implicaciones importantes, ya que a menudo los rasgos distintivos de uno de ellos se explican incorrectamente como si fueran resultado de su ubicación geográfica, de un desarrollo mental más lento o bien de procesos de degradación o retroceso cultural<sup>6</sup>.

Llama la atención como, no obstante, el sesgo difusionista que se percibe en las ideas de Ramón de la Plaza, adelantadas a su época, por cuanto el desarrollo de esta corriente antropológica se dará más adelante en el siglo XIX y porque lo que está en el ambiente, consecuencia de las ideas Darwinistas, es el evolucionismo, como ya hemos señalado. La relación del difusionismo con el evolucionismo es determinante:

La idea principal del difusionismo es que los grupos culturales toman elementos unos de otros mediante un intercambio, a veces, según sus necesidades, “difundiéndose” los diferentes elementos culturales de cada una de las sociedades, creándose diversas áreas culturales. Según sus partidarios, la fuente principal de diferencias y similitudes culturales es la tendencia de los humanos a imitarse entre sí.

El difusionismo se basa en focos centrales, donde se da el origen de las creaciones culturales, desde donde se difunden en el resto del planeta. Algunos autores, sitúan el foco central en Egipto y/o en el centro de África (los trabajos arqueológicos no consiguieron corroborar estas tesis). A partir de esta teoría se da una jerarquización de las culturas, ya que plantea la existencia de focos centrales, como el caso de Egipto, y otras pasan a ser periféricas, que solo reciben la influencia de focos centrales.

En conclusión, los difusionistas, en contraste con el evolucionismo que se basaba en un desarrollo paralelo entre civilizaciones, enfatizan la importancia de la transmisión en el desarrollo y el cambio de las culturas; explicando que no son unos sistemas culturales cerrados que basan su historia en fases, sino como estructuras que se encuentran en contacto unas con otras, creando entre ellas los intercambios de elementos culturales<sup>7</sup>.

Para corroborar el sesgo difusionista de las ideas de Ramón de la Plaza, sirva de ejemplo el siguiente párrafo del texto que venimos considerando:

Así como en la historia de la humanidad es necesario remontar a las primeras familias que se extendieron por el mundo, y buscar cuidadosamente las sendas que tomaron al separarse, para ver de encontrar el germen primitivo que fecundó los diversos pueblos por la tierra diseminados; de la misma suerte y por idéntico camino ha de buscarse la huella del arte [...] Es por esto que debemos hacer, aun cuando no sea sino muy brevemente, el estudio comparado del arte antiguo, para deducir de sus analogías, las relaciones y semejanzas que existieron entre algunos pueblos del Asia y los de los indígenas del Nuevo Mundo. (de la Plaza 1977: 20).

Un tercer elemento que ahora deseamos introducir en relación con lo anterior es la

---

<sup>6</sup> Este y otros datos relacionados con el tema pueden consultarse en el enlace: [http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/3milenio/atropol/htm/sec\\_5.htm](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/3milenio/atropol/htm/sec_5.htm) Acceso: el 01/05/2013

<sup>7</sup> Para mayor información acerca del difusionismo puede acceder al enlace <http://difusionismoantropologia.wikispaces.com/Difusionismo> del cual fueron extraídas estas referencias. Acceso: Julio 23, 2013.

importancia que otorga el autor a las disciplinas auxiliares de la ciencia como vías de acceso a la información y como formas de legitimación de las fuentes:

Mui estrechamente unido al estudio de las obras del arte está el conocimiento de la geología, que resuelve las épocas ó edades de las grandes transformaciones terráqueas, no menos que el de la etnología y la lingüística, que establecen á su vez, los usos y las costumbres de los pueblos y lo que con sus diversas lenguas se relaciona; porque no nos es dado averiguar, ni mucho menos suponer el verdadero estado del arte, cuando para estos juicios no se cuenta con la naturaleza y el carácter propio de los tiempos, ni el adelanto relativo que en la sucesión cronológica de la historia, supone el grado de intelectualidad de aquellos pueblos que en el cultivo del arte pusieron su mayor estímulo y empeño (de la Plaza 1977: 17).

Más adelante, en efecto, recurre a algunas aportaciones de la geología y etnología del momento para sostener su idea de una herencia asiática, como él dice verla en la obra de arte y restos civilizacionales de las sociedades prehispanicas a las que alude:

La ciencia etnográfica que ha llevado sus investigaciones á evidenciar, no en el terreno de la hipótesis, sino en el de las lógicas deducciones, el origen y clasificación de las razas que habitan la superficie del globo desde las épocas más remotas, determinando al propio tiempo sus analogías, y averiguando por los monumentos históricos el grado de progreso en su civilización, autoriza como muy probable el hecho de haber existido de tiempos anteriores al descubrimiento del nuevo mundo, una vía entre ambos hemisferios, cierta como parece la inducción de que las razas pobladoras del continente americano, en mucho se asimilan a las de Asia (de la Plaza 1977: 17).

En este marco de ideas Ramón de la Plaza despliega sus referencias a India y Egipto y posteriormente Grecia y China, deteniéndose a partir del apartado V en la música, incorporando observaciones acerca de escalas, instrumentos y melodías de estas sociedades, todo en términos comparativos, terminando por establecer vínculos de origen entre toda esa herencia y el mundo prehispanico:

No hemos de hacer caso omiso de la estructura de los instrumentos de origen semítico y mongólico, por lo que tienen de común con muchos de los que usan los aborígenes americanos, y de los cuales nos ocuparemos al hacer de este pueblo el estudio comparado del arte, cuyos monumentos existen aún, y que muestran indudablemente la relación de origen que los une con aquellos del Egipto y de la Mongolia [...] Los cantos que hemos podido conseguir originales de los Incas y de otras regiones de la Costa Firme, explicarán en su estructura y tonalidades, las condiciones y carácter de los pueblos á que pertenecen, y fijarán las relaciones de origen que median indudablemente entre ellos, los del Egipto, y los de la Mongolia del viejo mundo (de la Plaza 1977: 35-36).

Al iniciar las referencias específicas al mundo artístico prehispanico en el apartado VIII, comienza con México y cita el trabajo del Cronista Solís y el conocido texto de de las Casas: éstos, mediante el examen de obras arquitectónicas, escultóricas y de la pintura, intentan probar su origen asiático. Se refiere en el primer caso a la obra del cronista Antonio de Solís y Rivadeneyra (Alcalá de Henares, 1610 – Madrid, 19/04/1686) titulada *Historia de la conquista de México, población y*



*progresos de la América septentrional, conocida con el nombre de Nueva España* (1684)<sup>8</sup>. Procede de manera similar con el arte del Perú en el apartado IX, esta vez apoyándose en las *Memorias científicas* de Rivero. Se trata del libro de 1857, conocido como *Colección de memorias científicas, agrícolas e industriales publicadas en distintas épocas* (Bruselas, Imp. H. Goemaere, 2 vols., ilus., mapas)<sup>9</sup> del científico peruano Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz (Arequipa 22/10/1798 – París 6/11/1857), considerado el principal científico peruano del siglo XIX, quien vivió e hizo investigaciones durante un tiempo en Venezuela<sup>10</sup>. Es apenas en este momento cuando introduce el tema musical, siempre con la intención de probar su génesis asiática, para lo cual insiste en el emparentamiento con China e India, principalmente:

Pero si la pintura simbólica era el lenguaje corriente entre la gente indígena de Méjico y el Perú, también conocieron el lenguaje rítmico de los sonidos. La música, como en los pueblos del Asia, era entre los indios de origen divino [...] Usaron varias clases de instrumentos análogos a los asiáticos, siendo los de cuerda ciertamente los más raros, aunque teníanlos en cantidad los de percusión y de viento (de la Plaza 1977: 44).

De la Plaza admite en este punto que posee escasas noticias de la estructura de la música, pues los historiadores ofrecen sólo algunos datos, dice, “limitándose las más veces á la descripción de algunos instrumentos, y al uso frecuente que del arte hacían así en lo público como en lo privado” (de la Plaza 1983: 45).

Cita de inmediato la publicación de 1821 del Conde Gian-Rinaldi Carli (1720-1795) titulada *Cartas americanas*<sup>11</sup> que describe, entre otras cosas, ceremonias incas religiosas en honor al sol, en las cuales se hacía uso de la música. Se trata de una colección de cartas dirigidas por el Conde Carli a su sobrino el marqués de Pietra-Pelosa, desde el año de 1777 al de 1779, aparecidas entre 1785 y 1786. De acuerdo con Giuseppe Bellini –en “Colón y el Descubrimiento en la cultura italiana”<sup>12</sup>– el conde es un alto funcionario del gobierno austríaco en Milán y sus fuentes son

<sup>8</sup> Puede verse una versión digital en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-conquista-poblacion-y-progresos-de-la-america-septentrional-conocida-por-el-nombre-de-nueva-espana-tomo-i--0/html/>. En el capítulo XV de dicha obra hay referencias musicales del palacio de Moctezuma. Hugo Quintana ofrece datos adicionales acerca de éste y otros textos citados a lo largo de todo el libro de Ramón de la Plaza. A tal efecto sugerimos ver el apéndice de la obra *Cincuenta años de musicografía caraqueña* (Quintana 2011).

<sup>9</sup> Lleva el sobretítulo: “La mayor parte de ellas han visto la luz pública en varios periódicos científicos de Europa o en el Memorial de Ciencias Naturales y de Industrias que redactó en Lima en el año de 1828, en unión con el Dr. don Nicolas Piérola. He agregado otros escritos que todavía no había yo impreso”.

<sup>10</sup> Más datos acerca de Rivero en el link <http://www.pdvsa.com/lexico/pioneros/mariano.htm>. También en el apéndice del libro *Cincuenta años de musicografía caraqueña* (Quintana 2011).

<sup>11</sup> Pueden leerse algunas páginas en el link <http://books.google.co.ve/books?id=vIxKAAAYAAJ&pg=PA84&dq=%22Cartas+americanas+conde+Carli%22&hl=es&sa=X&ei=tizTqO8KePi0QHpmY2EAg&ved=0CDoQ6AEwAg#v=onepage&q=%22Cartas%20americanas%20conde%20Carli%22&f=false>. Hugo Quintana ofrece datos adicionales acerca de este autor en el apéndice de su obra *Cincuenta años de musicografía caraqueña*. (Quintana 2011).

<sup>12</sup> Este texto forma parte del libro *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino* (2008), publicado por la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, compilación de las actas del congreso del año 2006 de dicha asociación, editados por Sonia Mattalia, Pilar Celma y Pilar Alonso. Algunas páginas pueden leerse en el link [http://books.google.co.ve/books?id=How2zKz\\_UtYC&pg=PA77&lpg=PA77&dq=%22Conde+GianRinaldo+Carli+%22&source=bl&ots=I946QSC4pr&sig=Iy4owkqhQzm\\_v9QB9VjuWvUw0Y&hl=es&sa=X&ei=sSkCT7O0IIne0](http://books.google.co.ve/books?id=How2zKz_UtYC&pg=PA77&lpg=PA77&dq=%22Conde+GianRinaldo+Carli+%22&source=bl&ots=I946QSC4pr&sig=Iy4owkqhQzm_v9QB9VjuWvUw0Y&hl=es&sa=X&ei=sSkCT7O0IIne0)

*Comentarios Reales* del Inca Garcilazo, “las obras de Ramusio, Acosta, De Pauw, Raynal, Billy y algunos viajeros modernos”. Añade luego con respecto a algunos elementos ideológicos de la obra:

[...] entra directamente en la polémica suscitada por los detractores de los americanos, oponiéndose al abad Cornelio De Pauw, expresadas en las *Recherches philosophiques sur les Américains* (publicadas en Berlín entre 1768 y 1769), y a los textos americanistas detractorios que siguieron: los de Raynal *Histoire philosophique et politique des établissements des européens dans les deux Indes* (Amsterdam 1770), y de Robertson, recopilador de una *History of América* (Londres 1777), no solamente, sino también al Buffon de la *Histoire Naturelle* (1749-1779) y al Voltaire de los *Essai sur les moeurs* (1756). Carli exalta de los peruanos la perfección de su organización política, las ventajas que el mundo ha sacado del conocimiento de América, sin dejar, según la tendencia de la época, de dar rienda suelta a su antiespañolismo (Bellini 2008: 77).

Es interesante notar en este análisis, en buena medida, una posición similar a la que asume de la Plaza en este capítulo: defensa de los americanos y un cierto antiespañolismo, aunque, en su caso, ya señalamos que es parcial, pues argumenta en favor de la monarquía y su relación con el mundo americano.

A partir de la página 48 comienza de la Plaza a describir una serie de instrumentos de viento, indicando que se encuentran en museos de México, en el Museo Británico y en el Museo de Bellas Artes de Caracas. En cada caso, detalla las dimensiones y medidas de los tubos, el uso dado en su lugar de origen y muestra el respectivo dibujo, así como el registro de los instrumentos en un pentagrama.

En lo que respecta, específicamente, a los instrumentos del Museo de Bellas Artes de Caracas, Ramón de la Plaza describe una colección enviada por el Señor A. Destruge, desde Ecuador. Se trata del científico ecuatoriano de origen venezolano Alcides Destruge Martin (Puerto Cabello 14/07/1828 – Guayaquil 03/09/1901). Su padre, el doctor Juan Bautista Destruge, había nacido en Francia en 1796 y fue compañero de Bolívar desde sus primeras campañas, además de miembro activo de la masonería. Se mudó con su familia a Guayaquil en 1833. Gracias a estas circunstancias Alcides Destruge fue designado Cónsul de Venezuela en 1858<sup>13</sup>.

Estos instrumentos musicales han debido haberse enviado a Caracas con la intención de enriquecer las colecciones de los museos por vía consular y envíos de todas las provincias del país, tal como es usual en la época. El envío iba acompañado, por lo general, de un informe en el que se daba cuenta de los aspectos de uso de los materiales enviados. Es de este informe de donde provienen en buena medida los datos que usa de La Plaza para hacer sus comparaciones (ver cuadro sinóptico en la página siguiente).

Como puede verse, de la Plaza ofrece la descripción y uso de los instrumentos que él mismo pudo examinar, los instrumentos provenientes de otros países que estaban en uso aún a finales del siglo XIX. En referencia con los cronistas, de la Plaza cree hallar sustento para explicar los

---

QGBjKTHAg&ved=0CGcQ6AEwCTgU#v=onepage&q=%22Conde%20GianRinaldo%20Carli%20%22&f=false  
<sup>13</sup> Datos adicionales acerca de Alcides Destruge pueden leerse en el link <http://www.diccionariobiograficoecuator.com/tomos/tomo3/d3.htm>

orígenes asiáticos de estas manifestaciones culturales en cuanto a su uso social, mientras que la descripción de los instrumentos le permite ofrecer un reflejo de esa asociación en las estructuras musicales que presenta. Cumple así con lo que anunciaba ya en la página 46:

Debido al carácter de esta música, en que indudablemente empleaban diversas tonalidades, es que asegura Garcilazo que, como los griegos, usaban los peruanos de las tonalidades según el sentimiento poético que querían expresar; y llega á suponer que los cantos tenían una significación determinada según que estuvieran escritos en uno ó en otro tono. Estas y otras afirmaciones muestran el interés que ha habido por parte de los etnógrafos en resolver el problema del origen de las razas indígenas americanas por la asimilación de las costumbres en que, como elemento esencial había de considerarse la música.

Seguidamente, Ramón de la Plaza describe el *Mare* del caribe Tamanaco, que forma parte de otra colección de instrumentos del Museo de Bellas Artes de Caracas, esta vez enviados desde el interior del País –de Barcelona, actual estado Anzoátegui– por el señor José B. Gómez. Las detalladas descripciones que ofrece provienen del informe que acompaña el envío, redactado por Gómez. La razón de la escogencia de esta comunidad en particular es porque, como en los casos anteriores, pudiera reflejar en su actualidad musical usos de tradición prehispánica:

Todas las tribus indígenas de este Estado, (Barcelona) comprendidas las más civilizadas, como el Cumanagoto del litoral y llanos que solo habla el español, y que apenas guarda raras costumbres de su tipo, usan unos mismos instrumentos de música; pero en el caribe Tamanaco de que todos descienden como ramas, y que a pesar de haber adoptado la lengua, religión y usos de la civilización moderna, conservan el dialecto y costumbres de sus antepasados hasta vivir casi inpuribus, es donde más particularmente debe estudiarse el arte de la raza primitiva, así el adelanto que en su música se advierte, como por la habilidad en la construcción de sus instrumentos (de la Plaza 1977: 54).

Después de las disquisiciones de rigor en torno al instrumento y los datos que ofrece Gómez, de la Plaza alude a las referencias a instrumentos musicales que hacen los cronistas de la colonia y demás viajeros decimonónicos, citando específicamente a Gumilla y Humboldt:

Algunos viajeros que se han ocupado en la relación de los usos y costumbres de los indígenas del nuevo Mundo, nos han transmitido la descripción de ciertos instrumentos que existían en esta región á tiempo de la conquista. Gumilla y Humboldt, nos dan fe de las trompetas encontradas entre los indios del Orinoco y Río Negro, hechas regularmente de madera, y con una extensión de 1.60. Sus sonidos son de mucha intensidad y propios á expresar, como la vocina de Huanca, el grito de alarma en los casos de guerra (de la Plaza 1977: 59).

**Colección A. Destruge de Instrumentos Musicales****Museo de Bellas Artes de Caracas**Fuente: *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, pp. 50-53

Procedencia	Instrumento	Medidas	Descripción	Uso
Ecuador	Huayra-puhura	0.22 largo 0.14 ancho (figura 5)	“[...] cuya estructura es de un solo rango de quince tubos de diferentes dimensiones. Estos tubos que en el orden de sucesión van disminuyendo su diámetro hasta tener el último el de la pluma de un ganzo, presentan intercaladas de trecho en trecho, y a la distancia de seis, unos que interrumpen la serie por ser de mayor extensión”.	“[...] para decir de seguidas ciertos cantos, ya en el grave, ya en el agudo [...]”.
	Vocina Huanca	0.60 largo 0.08 ancho	“En la extremidad superior del tubo está adherido un cuerno envuelto en piel de vicuña, por donde se trasmite el aire”.	“[...] En ocasión de guerra, para alertar y reunir las tribus dispersas en el punto que más convenga a la defensa”.

	Pingullo	(de los tubos) 0.20 largo 0.01 diámetro	“Es un instrumento doble [...] uno de ellos tiene seis agujeros y el otro ninguno, y aunque las embocaduras están situadas al mismo nivel, solo hacen uso del último cuando el sonido se ajusta al canto del primero”.	“Remeda en mucho este instrumento a nuestro pífano, cuyos sonidos agudos se suceden en el orden diatónico”.
	Chirimía	0.23 largo 0.04 diámetro	“[...] especie de clarinete de madera con la boquilla formada de dos cañuelas [...] en la misma dirección de la embocadura tiene cinco agujeros, otro lateral, y dos en la parte posterior [...]”.	“[...] lo usan los indígenas de Colombia y el Ecuador para el canto de sus yaravíes”.

De la crónica de Gumilla, particularmente, toma Ramón de la Plaza la descripción de las trompetas del Orinoco y el Río Negro que hace el sacerdote en la cita anterior. No se detiene más en ella debido a que no halla en el relato información relevante en cuanto al origen y uso de estos instrumentos como prueba de su origen común:

Estos, así como otros instrumentos análogos empleados exclusivamente para lo militar, han desaparecido, quedando de ellos la relación más ó menos auténtica de su estructura, y el misterio que da la tradición tanto al origen como al uso que de ellos hicieron los indígenas (de la Plaza 1977: 59).

El General de la Plaza pasa a continuación a describir otros instrumentos musicales del continente (el *juruparis*, el *ture* y el *acocotl*), referidos en otras fuentes, comparándolos con la trompeta del Orinoco. Es evidente que la relación que busca establecer de la Plaza con los instrumentos de otros pueblos latinoamericanos es una relación de pertenencia a un origen común, resolviendo con ello su preocupación historiográfica fundamentalmente difusionista, desplegando una vez más el método comparativo en la consecución de sus argumentos. El autor se detiene especialmente en el *juruparis*, ofreciendo como parte de su discurso etnohistórico, no solo información organológica y descripciones de uso, sino también del valor mágico religioso que el instrumento tiene y ha tenido para los indígenas que hacen uso de él:

Este instrumento [se refiere a la trompeta descrita por Gumilla en la página 59, cita que incluimos más arriba], dice Carl Engel<sup>14</sup>, en su *Musical Instruments*, es algo parecido al Juruparis, instrumento misterioso de los indios del Rio Jaupes<sup>15</sup>, tributario del Rio Negro en América. El Juruparis, figura 19, es considerado como objeto de gran veneración: está prohibido á las mujeres el mirarlo ; y á tanto llega la severidad de esta prohibición, que la infeliz que por acaso dirija á ella vista, aunque involuntariamente, es condenada á muerte, comunmente por medio del tósigo<sup>16</sup>.

No es permitido del mismo modo el ser visto por los varones, en tanto no sean sometidos á una serie de ayunos y castigos iniciativos. El *Juruparis*, comunmente permanece oculto en el lecho

<sup>14</sup> Quintana ofrece los siguientes datos acerca de este autor: “según se dice en la Espasa-Calpe (1977), musicógrafo alemán nacido en Thiedewiesa (Hannóver) en 1818 y muerto en Londres en 1882. Estudió la composición con Enckhansen [...] escribió un gran número de obras, entre las cuales citaremos: *The Pianist's Handbook* (1853), *Reflection on church music* (1856). *The music of most ancient nations*, etc. (1854), *An introduction to the special exhibition of ancient musical instruments* (1873), *A descriptive catalogue of the musical instruments in the south Kensington museum* (1879), *Musical myths and facts* (1876), y *Researches into the early history of the violinfamily* (1883)” (2011: 170).

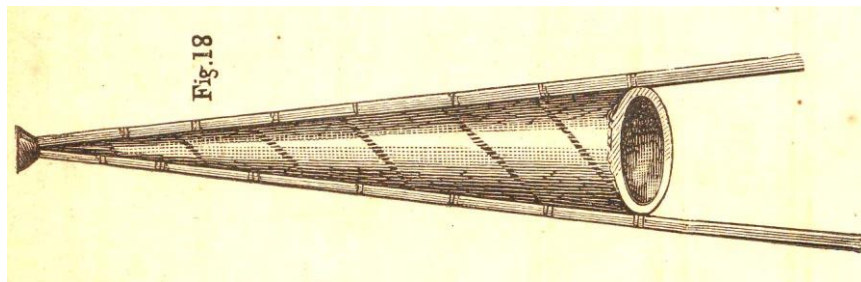
<sup>15</sup> Creemos que se trata del río Vaupés, afluente principal del río Negro. Acerca de él se puede leer en wikipedia lo siguiente: “El río Vaupés nace en el departamento de Guaviare, al oeste de la localidad de Calamar (02°03'N 72°53'O), en la confluencia del río Itilla y el río Unilla. Discurre en dirección este, bañando las localidades de Miraflores, Puerto Sylvania, Santa Rosa, Tucuña, Mitú (la capital del departamento de Vaupés) y, tras recibir al río Cuquiari por la derecha, Querani, ya en la frontera con Brasil, donde recibe al río del mismo nombre, río Querari. A partir de aquí el curso del río Vaupés forma durante un tramo frontera natural entre Colombia y Brasil, y en este país el río se conoce como Uaupés”. Ver el enlace: [http://es.wikipedia.org/wiki/R%C3%ADo\\_Vaup%C3%A9s](http://es.wikipedia.org/wiki/R%C3%ADo_Vaup%C3%A9s). Acceso: Julio 23, 2015.

<sup>16</sup> El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* define así tósigo: (Del lat. *toxícum*, y este del gr. *τοξικὸν φάρμακον*, veneno para emponzoñar las flechas). 1. m. Veneno, ponzoña. Véase en línea en: <http://lema.rae.es/drae/>

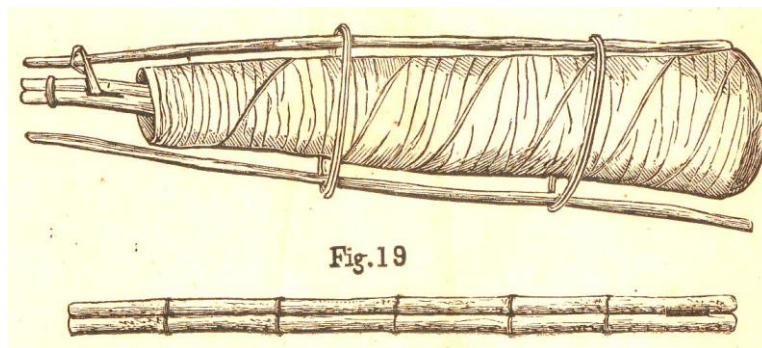
de una corriente en lo espeso de la selva ; y nadie se atreve á beber ni bailarse en las aguas de esta corriente sagrada.

En las fiestas el *Juruparis* se extrae durante la noche, y se oscurece el exterior de la casa donde ocurre el entretenimiento. La parte principal del instrumento consiste en un tubo hecho de tiras de la palma Pajiaba (*Triarteá exorriza*). Cuando los indios usan del instrumento, cieran casi completamente con una llave la parte superior del tubo, y atan el agujero oblongo de la embocadura con hojas de Uaruma, una de las plantas de que hacen las flechas. El tubo está envuelto con tiras largas de la corteza del Gevaru, (*Pariba grandiflora*), y la dimensión del instrumento es de cuatro á cinco pies de largo.

Los misterios relacionados con esta trompeta, se fundan evidentemente en una antigua tradición de los antecesores prehistóricos de los indios, *Juruparis* significa *demonio*, y en muchas tribus del Amazonas, prevalecen aún las costumbres y creencias en honor de *Jurupari* (de la Plaza 1977: 60-61).



Trompeta descrita por Gumilla, vista a orillas del río Orinoco (de la Plaza 1977: 60).



*Juruparis* (de la Plaza 1977: 61).

Cuando de la Plaza presenta el segundo y último instrumento de la crónica de Gumilla, el *botuto*; repite el procedimiento: ofrece una breve descripción derivada de la crónica e inicia la comparación con instrumentos musicales análogos:

El *Botuto* de que habla Gumilla, visto por él en algunas tribus del Orinoco, es uno de los instrumentos más antiguos de los indios de estas regiones; y lo construían de arcilla cocida, de grandes dimensiones y con barrigas de trecho en trecho. Su sonido es grave y realmente terrífico, como que empleaban el instrumento en casos de duelo y danzas fúnebres. [...] Análogos á estos instrumentos de formas extrañas, se encuentran otros descritos por algunos viajeros, sin que en realidad hayan acertado á explicar los secretos de su tonalidad y la forma real de su estructura (de la Plaza 1977: 62).

La siguiente comparación que realiza de la Plaza parte de la descripción de uno de los instrumentos indígenas que publicó A. Ernst en el citado texto de 1870. Se trata de una flauta guajira. Es necesario detenerse en algunos aspectos que llaman la atención de esta referencia. En primer lugar, porque ofrece información detallada de la fuente al indicar el autor del artículo, nombre de la revista, año de publicación, editores, número de página y colector del instrumento (A. Göring), inusual en la redacción de este capítulo en el cual, por regla general, señala el primer apellido, a veces acompañado de la inicial del primer nombre del autor y en ocasiones el título de la obra referida; en segundo lugar, porque el despliegue de los argumentos comparativos en los que inscribe esta revisión, una vez más orientados a probar las filiaciones originarias con culturas asiáticas, adicionalmente se sustenta en la cita de los estudios lingüísticos realizados por el misionero colombiano Celedon a quién cita de la Plaza para afirmar:

El misionero Celedon, sacerdote de elevadas virtudes evangélicas, vive hace algún tiempo entre estos indios [los de la Guajira], en el empeño de atraerlos al culto católico, estableciendo escuelas de enseñanza, para lo cual ha elaborado una gramática del idioma indígena con su versión española [...] El Guajiro, por el examen hecho de su idioma, pertenece á la raza de los caribes; su conformación fisiológica, sus costumbres, y la ausencia completa de aquellos monumentos que en el arte acusan la intelectualidad y civilización de los pueblos, todo induce a creer que estos indios, por tales condiciones, así como otros que se le asimilan en la Costa Firme, tienen el mismo origen de la Patagonia, prevaleciendo dominante en unos y otros el elemento indo-mongólico (de la Plaza 1977: 63).

El misionero aludido es el sacerdote colombiano –más tarde Obispo– Rafael Celedon (03/09/1833-10/12/1902), considerado pionero de la antropología de ese país, quien fundó en 1869 una misión en la Guajira para evangelizar a los indígenas arhuacos y motilonos. Como parte de su proyecto redacta la obra *Gramática, catecismo i vocabulario de la lengua guajira*, publicado en París en 1878 como el tomo V de la *Colección de Lingüística Americana*<sup>17</sup>. Es significativo que de la Plaza apoye sus afirmaciones no solo en los trabajos de cronistas, que ya eran del conocimiento colectivo, sino en documentos de interés etnográfico relativamente actualizados, como los que viene citando, especialmente aquellos de interés lingüístico y antropológico que

---

<sup>17</sup> Este y otros datos relacionados con el Obispo Rafael Celedon pueden verse en el link <http://www.banrepcultural.org/book/export/html/25884>



amplían para él la visión social de los hechos que alude.

Al presentar la quena como instrumento de los indígenas peruanos, describe varias de estas flautas pertenecientes a la colección del Museo de Bellas Artes, enviadas por Eleuterio Morales. De acuerdo con el criterio antropológico imperante en la época, establece una relación causa efecto entre los hechos culturales y clima, emociones y sonidos, dejando sentado que los *yaravíes* son cantos distintivos de la esencia doliente de la vida quechua:

La Quena produce sus efectos lastimeros con mayor intensidad, cuando tocada á duo; de tal suerte, que no puede oírse el canto sin caer el ánimo en la más profunda melancolía. Entregados á los recuerdos que torturan el ánimo, y en medio de las montañas donde moran estos desterrados en su propio hogar, déjense oír en este instrumento de las lamentaciones, los ayes dolorosos de una raza condenada a la servidumbre, y sumida en la abyección y el abatimiento (de la Plaza 1977: 66-67).

Para insistir en esta idea, de la Plaza se ve obligado a hacer una crítica a Oscar Comettan<sup>18</sup>, citando “una memoria sobre la antigua música americana” (67) escrita por dicho autor, en la que había señalado que los *yaravíes* son “más propios a excitar la curiosidad que á mover el corazón” (67). La crítica se extiende a desmontar el calificativo que Comettan le da a la quena de “instrumento casi bárbaro” (67) y otras valoraciones estéticas peyorativas, basando de la Plaza para ello sus argumentos, según indica, en la revisión de esos cantos que tiene a la mano en profusión. Es interesante que la diferencia en la apreciación estética la endilgue de la Plaza a razones más bien subjetivas:

[...] El sentimiento de la belleza es innato en el espíritu del hombre, como es innato el sentimiento de la Divinidad que es la suprema expresión de la belleza; sin embargo, no todos la comprenden e interpretan de igual manera, sin que por ello deje de manifestarse en el arte esa constante aspiración, que puede variar en la forma, pero de ningún modo en la esencia (de la Plaza 1977: 67).

El desarrollo argumentativo que, con respecto a este punto, sigue haciendo el autor incluye comparaciones con elementos musicales europeos e instrumentos egipcios en los que no nos detendremos. Citaremos, en cambio, las afirmaciones con las que compara a los caribes tamanacos y a los quechuas, en función de una flauta similar a la quena usada por estos indígenas venezolanos:

---

<sup>18</sup> Dice Quintana: “Comettan, Jean-Pierre Oscar: según se lee en el Diccionario de la música de Marc Honegger (1988), nació en Burdeos en 18 de abril de 1819 y murió en Montivilliers, cerca del Havre, el 24 de enero de 1898. Destacó en vida como compositor y crítico musical. [...] Después de una estancia en Estados Unidos (1852-55), se estableció en París, donde fundó un Instituto Musical (1871). Ha dejado algunos fragmentos para piano y música religiosa. Sobre todo contribuyó con sus artículos en el *Siècle*, en *Le ménestrel* o en la *Gazette musicale*, a interesar al público francés por los problemas musicales de su tiempo” (2011: 61). De sus escritos publicados en París, se conservan: *La propriété intellectuelle...* 1858; *Hist. d'un inventeur au XIXe S: A Sax*, 1860; *Musique et musiciens*, 1862; *La musique, les musiciens, et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, 1869; *Les musiciens, les philosophes et les galetés de la musique en chiffres; réponses á M. Fr. Sarcey*, 1870; *Fr. Planté, portrait musical á la plume*, 1874; *Les Compositeurs illustres de notre siècle*, 1883; *La musique de chambre; années 1893-1898*, 6 volúmenes, 1894-98.

En la vasta extensión de territorio que ocupa la República de Venezuela, han existido, y existen aún, pueblos numerosos de habitantes indígenas, en la mayor parte incultos y rebeldes, por todo extremo, á la civilización á que ha pretendido someterlos la acción constante de las nuevas poblaciones. Algunas tribus, sin embargo, de la familia *Caribe Tamanaco*, señaladamente los *Cumanagotos* establecidos en las pampas de Barcelona, difieren en mucho, por su carácter é inteligencia, de otras tribus audaces y feroces (de la Plaza 1977: 82).

Para que no queden dudas con respecto a la positiva valoración de adelanto civilizacional que hace de la Plaza de los cumanagotos, basándose en comparaciones musicales, citamos lo que dice:

Como los Quichuas del Perú, entonan los indios Tamanacos en este instrumento sus lamentaciones con el nombre de *mare mare*; que en lengua tamanaca, significa canto amoroso, dulce. Es este el *cantar de los cantares*, que en la agreste soledad de las selvas índicas, recuerda toda la dulzura y sentimiento de la poesía oriental (de la Plaza 1977: 83).

Finalmente, Ramón de la Plaza hace una breve mención a los indígenas salivas y muiscas, de acuerdo con la información que extrae de Humboldt, solo para insistir en la comparación con los quechuas y su origen semítico.

La gran conclusión de los estudios indígenas que hace de la Plaza deviene de oponer la opinión de Fétis y Humboldt con respecto al origen de estas manifestaciones:

La divergencia entre las opiniones de estos dos sabios, abre márgen á suponer algún fundamento á las aseveraciones que hemos tratado de comprobar en este estudio, de no ser una, sino varias las razas indígenas americanas; caracterizándolas muy señaladamente, por la una parte, el elemento mongólico, y por la otra el semítico, manifiesta su existencia por el análisis que en las obras del arte determina sus analogías y relaciones (de la Plaza 1977: 85-86).

El sincretismo que terminará caracterizando las manifestaciones musicales venezolanas, consecuencia del aporte pluricultural de su proceso de conformación poblacional, es preconizado por Ramón de la Plaza en el último párrafo de su estudio indígena, al momento de comentar la inclusión de ejemplos musicales en los que él, advierte ya, esa naturaleza heterogénea que pone en relieve al decir:

Como complemento de este estudio, y á mayor abundamiento de la teoría que establece el conocimiento y asimilación de las razas por las analogías en las manifestaciones del arte, daremos en la ilustración de esta obrilla, algunos cantos peculiares de Venezuela que entrañan todo el carácter eterogéneo de una música, que comporta los distintos elementos de las diversas razas que la han habitado de antes y después de la conquista; teniendo de la indígena, su dolorosa melancolía; de la africana, el ritmo pronunciado de sus cadencias, y de la española, la gracia y gentileza en sus ondulaciones (de la Plaza 1977: 86).

No nos resultan ajenas las afirmaciones derivadas del criterio antropológico dominante en la época, aunque si resulta llamativo entender que la percepción de de la Plaza sigue siendo coincidente con la de algunos oyentes e investigadores de la música venezolana.

Concluiremos esta revisión del estudio indígena del libro del General Ramón de la Plaza,

mostrando algunas valoraciones que recibió de la sociedad de su época, tomadas de comentarios publicados en la prensa caraqueña, que nos dan una idea de la recepción de la obra, al menos en lo inmediato.

*La Opinión Nacional*. Caracas: martes 04 de septiembre 1883. (Año XI- Mes IX No. 4237). Página 1.

Título: Centenario del Libertador

[...] Titulase la segunda parte Estudios Indígenas y nos parece muy digna de atención, por ser la que encierra Mayor elemento de originalidad, lo que, dado el atraso en que nos hallamos todavía con respecto a la historia artística, constituye un triunfo de mérito indiscutible y por tanto el esfuerzo del autor digno de premio y aplauso nos parece.

No puede menos que admirarse en esta segunda parte muy especialmente la paciencia extraordinaria que ha debido emplearse en hacer una recolección tan extensa de noticias, así como de objetos de arte e instrumentos musicales, y copiarlos después en facsimile para ilustrar la parte teórica que acompaña a los grabados.

Y no solo debe encomiarse la diligencia infatigable del señor Plaza como colector; el ilustrado instinto de una observación que le guía en los juicios tocante a oscuras cuestiones históricas en materia de bellas artes indígenas, revela bien la clara inteligencia de un artista reflexivo.

No menos cierta resultó ser la visión de futuro que tuvo el autor de la valoración del párrafo que hemos citado arriba, cuando se adelanta a advertir el rol canónico que terminaría por tener el trabajo de Ramón de la Plaza:

Bien podemos decir que este precioso libro del general Plaza es la piedra fundamental de un edificio que será muy bello y grandioso en el tiempo, en que han de venir nuevos raudales de luces a enriquecerlo; pero en la base de ese edificio tendrá que leerse siempre con respeto el nombre del primero que se ha atrevido a explicar nuestro confuso pasado artístico y puede gloriarse de haber abierto una clara senda en tan enmarañado asunto (*La Opinión Nacional*, 4 de septiembre 1883, página 1).

Algunos lectores críticos de la obra advierten en ella limitaciones y vacíos que dejan en claro al juzgar la obra. En la cita que sigue, tomada del mismo diario, *La Opinión Nacional*, edición del martes 22 de abril de 1884 (año XVII- mes IV- N° 4.423, página 1), podemos ver un ejemplo (aunque desconocemos el autor de la reseña), de quien firma como “Hortensio”. Por lo extenso de la misma, sólo transcribimos las ideas que se relacionan con el capítulo analizado:

Título: Revista bibliográfica de Venezuela. Don Ramón de la Plaza.

Historiar el arte en un pueblo o en una época, ahondar en el conocimiento de la naturaleza, o sea de la esencialidad de la obra artística, y por este medio, llegar a comprender el espíritu que informa las decisiones más trascendentes de ese pueblo o de esa época con relación a la general cultura, será siempre un mérito en quien lo emprenda, aun cuando por la índole especial del trabajo, no se pueda penetrar (plenamente) en las investigaciones trascendentalísimas que en orden a la vida así individual como social, la estética, o sea la ciencia de la belleza espiritual y sensible determina. Tal ha intentado y (lo ha hecho) el señor don Ramón de la Plaza, en su hermoso libro titulado: Estudios sobre el arte en Venezuela, obra única en su clase, que empecé a leer con curiosidad y he completado con la delectación que se experimenta después de

satisfecho un deseo.

En el estudio del señor Plaza aparecen los temas y se desarrollan con acierto y regularidad, y desde sus comienzos revela ser un trabajo meditado y concienzudo. No es, sin embargo, un trabajo que pueda llamarse acabado y completo, y por lo tanto cuádrale bien el nombre de ensayo que le ha dado su autor. Ensayo felicísimo, debo añadir, y ensayo que vale tanto o más que algunas obras que en este género a menudo suelen presentárenos con pretensiones más elevadas. Pero la deficiencia –si de tal puede conceptuarse– que a primera vista se observa en el libro del señor Plaza, se justifica plenamente por poco que se reflexione acerca de la naturaleza de la materia que trata con relación al lugar y tiempo en que está se exterioriza. Historiar el arte en América, entendiendo el concepto y significación elevada y trascendental que modernamente tiene la historia, es tarea muy difícil, y lo es por la razón sencillísima de que el arte en América carece, puede decirse, de genealogía conocida, carencia que sube de punto hasta rayar en lo absurdo cuando se refiere a la región del continente que hoy constituye la República de Venezuela, a cuyos límites concreta nuestro autor su interesante y difícil monografía (*La Opinión Nacional*, 22 de abril de 1884, página 1).

En el inicio del párrafo se evidencia el valor social que se le concede al arte y la importancia que tiene historiar las manifestaciones artísticas como parte de la comprensión general de la historia de los pueblos, visión historiográfica con la que hemos visto ya consustanciado al General de la Plaza. Se desprende de esta primera parte que la mayor debilidad a la que apunta el autor de la reseña, es la temeridad con la que de la Plaza ha pretendido establecer unas filiaciones entre las distintas sociedades indígenas y los pueblos semítico y mongólicos, como él mismo ha señalado, habida cuenta que no existen fuentes que sustenten dichos nexos. La crítica es, pues, historiográfica, exhibiendo un matiz positivista que, como ha dicho su autor, entiende “el concepto y significación elevada y trascendental que modernamente tiene la historia”, en clara alusión a la disciplina científica propiamente. Más adelante se detiene específicamente en la parte de Estudios indígenas:

Entra nuestro autor en el estudio del arte indígena en Venezuela, por medio de algunas muy atinadas consideraciones acerca de la historia de la conquista de América por España, y notase desde los primeros párrafos que no se inspira en el criterio pesimista de los que creen halagar el sentimiento patriótico de los americanos, deshaciéndose en huecas declamaciones contra la llamada tiranía de la época colonial. Discretamente separa el hecho de fuerza, indispensable en toda conquista de territorio, del pensamiento altamente humanitario y civilizador que presidía en las resoluciones de los reyes y gobiernos de España en los tres siglos que España imperó en América. Pensar de otra manera –dice– falseando la verdad de la historia, y desconociendo los destinos prósperos que abrió grandemente la conquista en estos países del Nuevo Mundo, es declarar nulos los hechos y razones de gran fuerza, que vienen en abono de la verdad, cuya luz se destaca mayormente sobre las sombras con que han intentado velarla (*La Opinión Nacional*, 22 de abril de 1884, página 1).

Al iniciar su revisión de este capítulo, Hortensio, a través de sus afirmaciones, deja en evidencia su apego a la corriente americanista y defiende el papel de la corona en el proceso de la conquista, ideas efervescentes en la intelectualidad caraqueña –y americana en general– que tienen su correlato, como vimos, en las páginas de los Estudios indígenas de Ramón de la Plaza.

En un despliegue más elocuente de su visión positivista –evolucionista específicamente– deja ver el crítico las inconsistencias del General de la Plaza en lo que respecta al origen de las

razas americanas, y apela para ello a los mismos avances de la ciencia, la antropología y la etnología en los que ha querido también apoyarse de la Plaza para sostener tal pretensión; la falta de fuentes y evidencias, como ya hemos dicho, es la principal razón del cuestionamiento:

El señor Plaza, apoyado en analogías y coincidencias muy apreciables se inclina a creer que la raza indígena de América es de origen asiático mongol, si bien en el curso del estudio de que hablo, al referirse a cierto parecido entre la arquitectura mejicana, la música de los indios quichuas con la música y arquitectura del antiguo Egipto, inclinase a los que sostienen que la rama semítica debe contarse también entre las primitivas pobladoras de América. Sabido es que hasta hoy no se ha podido fijar bien la filiación de la raza aborigen del Nuevo Mundo, y yo no acierto a comprender la utilidad que a ninguna de las fases de la ciencia pueden reportar las investigaciones de éste género, no pudiendo solidarla el que firma. Y es menos comprensible el empeño en sostener la leyenda de que todos los humanos somos descendientes de Sem, Cam y Jafet, hoy que la ciencia demuestra de un modo irrefutable el trabajo evolutivo de creación, transformación y aniquilamiento continuo y eterno, en todos los órdenes de la naturaleza para nosotros apreciable y conocido.

También cuestiona Hortensio los resultados de la metodología comparativa en los asuntos musicales que ofrece de la Plaza, pues no cree que logren probar la filiación originaria a la que, como argumentos, están referidos, no sin antes valorar la erudición y el titánico esfuerzo del General en ese sentido:

Atento a la idea de las analogías y semejanzas entre algunos pueblos del Asia y los indígenas de la América, cree ver confirmada su opinión en el resultado del estudio comparado del arte antiguo, en cuya tarea ocupa algunas páginas del libro. [...] Bien puede decirse que las noticias y consideraciones acerca del carácter en la música indígena, son enteramente nuevas porque se fundan en observaciones resultantes de un estudio detenido de los cantos originales de los incas, de los mejicanos y de otros pueblos de Tierra Firme, en cuya labor difícil muestra el señor Plaza alto sentido crítico, vasta ilustración en lo que se refiere a la teoría de la música y talento de investigación en cuanto puede favorecer la teoría de la asimilación de las razas por las analogías en las manifestaciones del arte, que es la idea que informa este notable trabajo. Consiga o no su intento en este punto concreto, la disertación del señor Plaza en mi sentir tiene un interés de orden más práctico y apreciable para la general cultura que el que puede ofrecer el convencimiento de que la música de los indígenas americanos es de origen mongol y egipcio. Tiene el interés que para los estudios etnográficos de América ofrecen las noticias relativas a los instrumentos músicos usados por los indios, los cantos rítmicos religiosos y civiles y aun la poesía o las palabras con que acompañaban algunos de estos cantos; asuntos muy superficialmente tratados por cuantos hasta hoy han escrito sobre la historia general de la música. (*La Opinión Nacional*, 22 de abril de 1884, página 1).

En la segunda entrega de su crítica, y ya para finalizarla, su autor retoma los halagos hacia de la Plaza, profetizando su valía como precursor en el estudio de las artes en Venezuela.

*La Opinión Nacional*. Caracas: miércoles 23 de abril de 1884. (Año XVII- Mes IV No 4423), página 1. En: Hortensio.

Título: Revista bibliográfica de Venezuela. Don Ramón de la Plaza.

[...] Quien en adelante trate de historiar el arte en América, quien trate de averiguar cómo y

hasta qué punto en el pasado y en el período actual de la civilización de los pueblos hispano-americanos ha nacido y se desenvuelve la belleza en la obra objetiva del hombre, no podrá prescindir de estudiar en el libro del señor Plaza, libro que tanto por la especialidad de la materia que encierra, como por el atractivo que tienen siempre los que aparecen bien pensados y elegantemente escritos, está destinado a figurar en la biblioteca de los centros de cultura intelectual y en la de todos los hombres instruidos.

Hortensio. Madrid: 14 de marzo de 1884.

Para concluir, creemos necesario hacer las siguientes afirmaciones. Los Estudios indígenas del General Ramón de la Plaza constituyen un trabajo de “musicología comparada”, disciplina antecedente de la etnomusicología. Sin duda se trata de un texto adelantado a su época, no sólo por el uso del método comparativo en un ámbito musicológico, cuando faltaban aún dos años para que Adler se refiriera a la musicología con ese término, sino que, además, de la Plaza termina por esbozar una propuesta genealógica para la música americana basada en ideas difusionistas también pioneras, pues se trata de una corriente disciplinar cuyo desarrollo no tendrá lugar en la antropología sino a principios del siglo XX.

Ramón de la Plaza apenas aborda la obra de los cronistas que ofrecen información acerca de Venezuela; no constituyen para él fuentes fundamentales porque, las pocas crónicas que cita, no aportan datos ni elementos probatorios de las filiaciones históricas originarias entre la música prehispánica y las razas semítica y mongólica asiática, que tiene como principal objetivo este estudio. De hecho, las fuentes a las que recurre prueban su intención de inscribir el trabajo, en alguna medida, en el paradigma positivista emergente en los círculos científicos caraqueños, con la finalidad de fortalecer sus argumentos filosófico-estéticos. No obstante, las inconsistencias evidenciadas entre las ideas expuestas, debilitan esta intención, sin que por ello debamos suponerlo diametralmente opuesto al uso de una metodología más o menos ajustada a una aspiración científicista. La ausencia de una metodología de la historia como hoy se utiliza, no alcanza para minimizar el valor precursor que en lo atinente a la etnomusicología tiene este estudio de de la Plaza.

La recepción del texto parece haber sido polémica desde el principio, dividiendo en adeptos y detractores su limitada y elitista circulación. En parte se debe a que la emergencia en el pensamiento venezolano del positivismo, también constituyó un elemento de divergencia, con resistencias lógicas al cambio, y una penetración no homogénea, además del hecho de haber sido juzgada la obra más con criterios estéticos que científicos.

El trasfondo ideológico proamericanista, la defensa apasionada de ideas genésicas relacionadas con Asia y Mongolia enmarcadas, un temprano difusionismo que se vale de una también temprana musicología comparada nacional, constituyen condiciones que terminaron por darle al libro del General Ramón de la Plaza, una caracterización reflejo del momento histórico en que aparece, impulsada por la labor “civilizadora” del aparato propagandístico del Estado Guzmancista, todo amparado en la sólida cultura de su autor y su amplio conocimiento del mundo occidental.

La revisión general de la historiografía musical venezolana nos permitirá ir dejando de manifiesto una visión de conjunto que enriquezca las miradas parciales a las cuales nos hemos

acostumbrado y que deben ser superadas hasta que logremos constituir un gran corpus historiográfico, de lo cual este trabajo es apenas un punto de partida.

### **Bibliografía**

- Barreto, Guillermo. 1994. “La introducción del darwinismo en Venezuela”. En: *Interciencia* 19 (2): 59-63. Consulta en línea [http://www.interciencia.org/v19\\_02/art01](http://www.interciencia.org/v19_02/art01). [Consulta: 04 de octubre de 2012].
- Bellini, Giuseppe. 2008. “Colón y el descubrimiento en la cultura italiana”. En: Mattalia, Sonia; Pilar Celma y Pilar Alonso (comps.). *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*, pp. 15-20. Madrid: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericano.
- Calcaño, José Antonio. 1977. “Nuestro primer libro sobre arte” [Prólogo]. En: de la Plaza, Ramón. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República.
- de la Plaza, Ramón. 1977. *Ensayos sobre el arte en Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, edición facsimilar.
- Milanca, Mario. 1984. “Ramón de la Plaza Manrique c. 1831-1886, autor de la primera historia musical publicada en Latinoamérica”. En: *Revista Musical Chilena* 162: 86-109. Disponible en línea: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13275/13550> [Consulta : 15 de diciembre de 2014]
- Myers, Helen. 2008. “Etnomusicología”. En: Cruces, Francisco y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 41-57. Madrid: Trotta.
- Quintana, Hugo. 2011. *Cincuenta años de musicografía caraqueña: 1870-1920*. Caracas: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad Central de Venezuela.

---

### **Biografía / Biografía / Biography**

José Ángel Viña Bolívar es Licenciado en Artes –mención Música– y Magíster en Musicología Latinoamericana, ambos títulos otorgados por la Universidad Central de Venezuela (UCV). En dicha universidad cursa el Doctorado en Humanidades. Profesor asistente de pregrado y posgrado del Departamento de Musicología de la UCV, del cual ha sido Jefe. Actualmente es Director de Investigación y Formación del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, ente del Ministerio del Poder Popular para la Cultura de Venezuela.

**Cómo citar / Como citar / How to cite**

Viña Bolívar, José Ángel. 2016. “*Ensayos sobre el arte en Venezuela* (Ramón de la Plaza, 1883): una perspectiva musical etnohistórica”. *El oído pensante* 4 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].