

Ponencia para ser incluida en la categoría 3: la diversidad en la producción musical – Problemática local/nacional.

Música y antropología: encuentros y desencuentros

*Crisis de un concepto. El folklore entre la música y la cultura**

Alvaro Adib Barreiro, Carlos Santos & Carlos Serra**

*“Antiguo cielo de la higuera, veo
tus astros de perfume constelado,
tu colibrí sin pausa ni recreo*

*un niño, un cosmonauta del pasado,
trepas a la copa y de repente creo
que aquel niño remoto me ha mirado”*

Daniel Vidart “Tiempo de dinosaurios”

Introducción

La historia cuenta que en el lugar estaban todos los personajes típicos de barrio: el bolichero, amigo de todos; el borracho, amigo del bolichero; el zapatero anarquista; la doña, que sale a chusmear con la excusa de barrer; y el viejo cascarrabias, don Atanasio.

Don Atanasio tenía fama de viejo gruñón, fama ganada con no poco esfuerzo. Siempre que se caía la pelota al patio de su casa, la devolvía con un tajo hecho por su navaja, que siempre llevaba colgando al lado del llavero. Pero desde hace unos años se enfrascó en una lucha sin tregua con los niños de la cuadra y esa lucha pasó a ser, casi, la razón de su vida.

Enfrente de la casa de Atanasio había una higuera, plantada hacía muchos años por un vecino amigo del viejo. Sin que nadie se lo pidiera y muerto el amigo de Atanasio, este comenzó a cuidar del árbol. Nunca convidó a nadie con sus frutos, por lo tanto, comenzaron a sacarle todos los higos que podían mientras Atanasio los divisaba desde su ventana y corría hasta el frente para echarlos a patadas. De a poquito comenzó a obsesionarse con su higuera y el robo de higos, y se instaló delante del debilucho árbol a proteger su propiedad contra todo y contra todos.

Los niños siempre se las ingeniaban para sacarle algunos higos, pero la vigilancia se volvía cada vez más tenaz. Y a tal extremo llegó Atanasio, que la protección de la higuera le consumía casi todo el día y casi toda su energía. La higuera comenzó a producir higos con el único fin de que fueran cuidados, pero no consumidos, ni siquiera por el propio Atanasio. Y así pasó el resto de sus días, cuidando la higuera y dejando que los frutos se pudrieran.

Hoy no existen ni la higuera, ni Atanasio. Hace unos meses volvió al país Enrique unos de los nietos de Atanasio, muy amigo del zapatero. Cuando Enrique le preguntó por su abuelo y sus últimos días, el viejo zapatero, jubilado ya, no recordaba quien había muerto antes, si la higuera o don Atanasio.

La musicología y la etnomusicología en nuestro país se han desarrollado en un ámbito tan cerrado y delimitado, que cualquier investigación sobre la música que se realice desde otras disciplinas es tomada como una intromisión.

El objetivo de este artículo es el de intentar mostrar cómo desde la antropología es posible investigar “la música”, en tanto actividad humana, sin necesidad de llevar adelante análisis técnico-musicales, de interpretación, de ejecución o composición, sino desde otra perspectiva.

Para ello analizaremos primeramente algunas investigaciones realizadas en nuestro país, que aunque alguna de ellas fueron hechas desde la musicología o el folklore, tienen un gran interés para analizar el desarrollo de la antropología nacional.

Su interés radica fundamentalmente en que fueron hechas, la mayoría de estas, hace cuarenta o cincuenta años y, desde esa época, poco se ha avanzado en el intento de aplicar los conocimientos de la antropología en el análisis de la música.

Reivindicamos, por tanto, la posibilidad de un enfoque antropológico para abordar el estudio de la música. De la misma forma no pretendemos que esto constituya un desplazamiento de la musicología; entendemos que tanto ésta como la antropología son disciplinas diferentes, esferas de conocimiento independientes pero que al mismo tiempo pueden ser complementarias.

La intención: no agotar esfuerzos en cuidar un objeto (la música) y reivindicarlo como propio, sino generar diversos puntos de vista sobre el mismo (compartirlo).

La música, como los higos, espera.

Desarrollo histórico de distintos abordajes desde las ciencias sociales en relación a la folklore musical en Uruguay. La música como folklore; el folklore como antropología.

Las investigaciones sobre el folklore musical en nuestro país, aunque numerosas, no conforman un cuerpo ordenado de conocimiento. Tal vez esta sea una característica que va más allá de las investigaciones sobre el folklore y se extienda al mundo académico uruguayo –por lo menos en lo referido a las *ciencias sociales*–, que no ha podido establecer líneas o programas de investigación de largo alcance. En 1955, mientras visitaba Montevideo, el etnólogo francés Paul Rivet realizaba una afirmación que, en muchos sentidos, puede mantenerse vigente aún hoy: “*tienen particularismos, y esto lo encuentro en la vida científica, que hace que cada uno trabaje por su lado, sin contacto con el otro y a veces, sin deseo de establecerlo.*” (1955:12) Estos particularismos, esta manera aislada de producción de conocimiento ocurre tanto al interior de las disciplinas como en los espacios de articulación entre ellas.

Las primeras referencias a la música de las zonas rurales del Uruguay, las podemos encontrar en una obra realizada por Roberto Bouton en las primeras décadas

del siglo XX. En *La vida rural en el Uruguay* este autor, un médico rural radicado en Santa Clara del Olimar departamento de Treinta y Tres, realiza una pormenorizada descripción de la vida en el medio rural que incluye descripciones de viviendas, vestimentas, juegos, tradiciones y creencias, música y danzas, entre otras cosas. Este trabajo –publicado póstumamente– consiste en apuntes sin intención académica, por tanto no encontramos una problematización del concepto de folklore musical. Esto no quita interés al trabajo realizado por Bouton como registro de las diferentes formas musicales que encontró y que constituyen un importante antecedente para los posteriores intentos de sistematizar las músicas del Uruguay.

En el terreno académico, los primeros trabajos de folklore musical en nuestro país son los realizados por Isabel Aretz. En el libro *El folklore musical argentino* publicado en 1952, se describen formas musicales comunes a nuestro país y a la Argentina, a partir del registro de 150 melodías en los departamentos de Durazno, Montevideo, Lavalleja y San José. Este relevamiento de campo llevado a cabo en el año 1943, contó con la colaboración de Lauro Ayestarán, quien a partir de ese momento se dedicaría a profundizar en el tema.

Precisamente es este investigador quien ha dejado el mayor legado en cuanto a investigaciones musicológicas en el Uruguay, además de aportar un novedoso enfoque antropológico a los estudios de campo. Desde 1943 hasta su temprana muerte en 1966, Ayestarán realizó más de cuatro mil registros de músicas en todo el territorio nacional, y dejó una gran cantidad de publicaciones, que en muchos casos constituyen aún hoy, las únicas fuentes de referencia sobre estas manifestaciones culturales.

Su proyecto nunca finalizado, el de realizar una *Historia de la música uruguaya* (llegó a publicar solamente el primer tomo de esta obra, dedicado a la música indígena y a la música culta), incluía un tomo dedicado íntegramente a la música folklórica en nuestro país. Sin embargo, entre 1944 y 1963 publicó una serie de artículos en la prensa nacional, dedicados a las diferentes formas musicales del folklore de nuestro país. Éstos fueron publicados, en forma de libro en *El folklore musical uruguayo*, aparecido en Montevideo en 1967. Esta serie de textos constituyen una ordenación de los registros de campo en una detallada descripción de las formas musicales relevadas, acompañada de ejemplos que ilustran cada una de ellas.

Esta división entre música folklórica, música indígena y música culta o histórica, nos orienta en la dirección que tomó Ayestarán para delimitar cada uno de sus campos de estudio. Dentro de lo que denomina música folklórica, Ayestarán incluye: danzas y canciones rurales rioplatenses (estilo, cifra, milonga, vidalita, entre otras); un ciclo nortño (chimarrita, carangueijo, tirana, etc.); el cancionero europeo antiguo (cancionero infantil); y por último las danzas dramáticas que derivaron en lo que hoy conocemos como candombe.

En el análisis de estos ciclos (que se asemejan a las áreas culturales de la teoría antropológica), maneja diferentes nociones que caracterizan al hecho folklórico: es de transmisión oral (también le llama transmisión iletrada); es antiguo ya que, “ningún folklore nace por generación espontánea”; y se genera e irradia (como hecho folklórico) desde el “ámbito campesino”.

Una de las particularidades del trabajo de Ayestarán es su metodología específica de registro: cada una de las grabaciones, donde se plasman las ejecuciones de músicos de diferentes lugares del país, es acompañada por un diálogo con el ejecutante también incluido en la grabación, y por una ficha con los datos de cada una de estas personas. La consulta de estas grabaciones se convierte entonces en una verdadera aproximación a una especie de *historia de vida musical* de cada uno de los ejecutantes. Un material de gran valía para un abordaje antropológico de la música, que aún espera ser procesado y editado en este sentido.

En este mismo camino, el de caracterizar lo folklórico, transita el investigador Carvalho Neto, maestro de Ayestarán. Dentro de los aportes de este investigador, podemos encontrar *Folklore floridense. Contribución* publicado en Lima, Perú en el año 1957; *Folklore minuano. Contribución* publicado en Florianópolis, Brasil en 1958; y *La investigación folklórica. Fases y técnicas* publicado en Montevideo también en 1958. En estos trabajos no se dedica exclusivamente al folklore musical, sino que describe de forma genérica diferentes costumbres de los lugares estudiados.

Pero es en el libro *Concepto de folklore* de 1956, donde Carvalho Neto analiza y problematiza de forma concreta el concepto de folklore y ubica la disciplina Folklore como una ciencia que forma parte de la antropología cultural. El *hecho folklórico* se caracteriza por ser: *tradicional, funcional, anónimo, espontáneo, vulgar, superviviente y colectivo*.

Este camino de la delimitación de lo folklórico ha sido criticado desde diversos ángulos. Sin embargo en nuestro país este ha seguido siendo el único sendero por el cual transitar. Cambian las características definitorias, pero la estrategia de recortar el objeto de estudio a partir de dimensiones previamente establecidas (lo que es folklore y lo que no es, lo que es música tradicional y lo que no es), sigue siendo la forma hegemónica de encarar el tema.

En 1994, la investigadora Marita Fornaro, en su libro *El cancionero norteco*, critica los criterios utilizados por Ayestarán en el ordenamiento del folklore musical uruguayo en los cuatro ciclos que vimos anteriormente. Luego propone su propia caracterización de las músicas que va a estudiar. Por un lado “las expresiones populares tradicionales, es decir, de transmisión oral, con profundidad temporal, de carácter colectivo” y por otro, las manifestaciones populares no-tradicionales, “de autor conocido, con difusión impresa, pero que no están plenamente en lo que podríamos llamar la ‘imposición comercial’.” (Fornaro, 1994:12-13). Como vemos, Fornaro evita el término “folklore”, prefiriendo el de “expresión popular tradicional y no tradicional”. La diferencia que plantea la investigadora entre ambas manifestaciones, aunque siguiendo criterios dispares, sería: el anonimato de lo tradicional (aunque no aparece como característica propia) frente al autor conocido de la música no tradicional; y la transmisión oral de lo tradicional, frente a la difusión impresa de lo no tradicional.

Como vemos, desde la década del cuarenta hasta hoy en nuestro país, no hay mucha diferencia en la forma de encarar el estudio de la música folklórica o tradicional. La estrategia es: primero delimitar desde la teoría lo que puede ser considerado o no folklórico o tradicional, para luego ir al campo y ver que manifestaciones van a ser estudiadas y cuales no, según se atengan a las definiciones propuestas.

Donde sí hay diferencias es en el abordaje metodológico. Encontramos en Ayestarán preocupaciones, estrategias y registros de corte etnográfico. Como ya planteamos, sus notas y grabaciones de campo son un insumo de primer orden para un trabajo interpretativo en clave antropológica. Con respecto a los trabajos actuales, si bien las definiciones metodológicas son similares, los resultados son propiamente musicológicos. Quizás esta característica esté relacionada con los mecanismos de difusión de resultados de las investigaciones o, aún, con los requisitos de evaluación institucional-académica desde donde parten estos estudios.

Como un ejemplo de otro encare de los estudios de la música en nuestro país, debemos nombrar los trabajos de Luis Ferreira (músico e investigador), que trabaja exclusivamente con músicas afrouuguayas (específicamente el candombe). En su trabajo *La música afrouuguayana de tambores en la perspectiva cultural afro-atlántica* (publicado en el anuario del Departamento de Antropología Social del año 2001), intenta, a partir de un análisis formal de los toques del candombe y comparándolos con otras manifestaciones afroamericanas, contribuir “al estudio de las transformaciones culturales en general.” (Ferreira:2001, 42). En sus trabajos se encuentran acercamientos interesantes entre análisis musical y teoría antropológica, con una clara orientación etnomusicológica.

La Música como objeto antropológico

Lo que hemos visto hasta ahora, son los estudios sobre música que más se acercan a lo que podría considerarse una perspectiva antropológica. Sin embargo, el grueso de los trabajos sobre música en nuestro país se han centrado en el análisis formal. Este enfoque ha justificado de algún modo la segmentación del objeto *música*. Esta perspectiva de análisis del fenómeno musical se relaciona con el hecho de que los investigadores que han avanzado en el estudio de la música de nuestro país, provienen de una disciplina especializada, como lo es la musicología.

Lo que nos interesa en este punto, es analizar la competencia de un estudio antropológico de la música en tanto que expresión cultural, sin centrar la atención en lo estrictamente (técnico)-musical. Es así que nos plantearemos tres preguntas fundamentales:

1. ¿Puede estudiarse la música desde una perspectiva antropológica?
2. ¿Cómo se puede estudiar la música antropológicamente?
3. ¿Por qué estudiar la música desde una perspectiva antropológica?

¿Puede estudiarse la música desde una perspectiva antropológica?

Tradicionalmente, la antropología, tanto a nivel local como internacional, ha considerado la música como un aspecto marginal de la cultura. Un área de estudio que ha cedido a los análisis de especialistas con formación musicológica. Este tratamiento en parte se ha debido a una consideración de la música como un área demasiado específica y compleja, y por considerarla como un aspecto poco relevante del complejo cultural.

La antropóloga británica Ruth Finnegan ha criticado el papel que se asignaba en los estudios etnográficos clásicos a la música, afirmando que “...una *etnografía debía desde luego incluir asuntos tan «centrales» como parentesco, organización social, modo de subsistencia, división del trabajo, sistemas económicos y políticos, religión,*

características lingüísticas básicas, contexto histórico, y quizás cierta atención menor a las artes visuales y plásticas –pero aspectos «marginales» y «especializados» de la cultura tales como la ejecución musical o la literatura oral podían ser apartados como secundarios–.” (2002: 2)

Según esta autora, esta forma de encarar los estudios relativos a las expresiones musicales, está relacionada a una concepción etnocéntrica de la música. Es a partir de esta concepción –donde la música es entendida y apreciada a partir de los cánones occidentales y es valorada a partir de un esquema evolucionista que tiene a la música clásica europea como expresión máxima y patrón de medida de cualquier otra manifestación– que se establece la idea de la música como un área de estudios especializada y escindida del mundo social al que pertenece.

La formación técnica no deja de ser importante, y en casos necesaria. Sin embargo, no es imprescindible para un análisis más amplio de la música. Un análisis que trascienda los aspectos formales, para adentrarse en las relaciones humanas dentro de los ámbitos de producción de esa música, y su papel en esas relaciones. Por ejemplo, tanto en las sociedades occidentales como en las no occidentales, la música acompaña ritos sociales o personales, situando este tiempo-espacio especial, que es el del ritual, fuera del tiempo y espacio cotidianos. Podemos concluir, entonces, que la antropología no solo *puede* dar cuenta de las manifestaciones musicales dentro del marco general de una cultura, sino que además, la música es una manifestación que *no debe* ser obviada dentro los análisis culturales.

¿Cómo se puede estudiar la música antropológicamente?

Desde el punto de vista etnomusicológico, la diferenciación formal de los posibles objetos de estudio, constituye casi una necesidad, ya que el especialista debe delimitar de alguna forma concreta qué es lo que desea estudiar. Sería sumamente difícil para este investigador estudiar “la música” sin clasificarla de alguna forma. Es así que definiciones como las de música folklórica, música popular, o música culta se vuelven una herramienta de análisis útil para estos especialistas, permitiendo encasillar formas musicales bajo esos rótulos.

Para el antropólogo, sin embargo, esta segmentación del objeto podría ser prescindible si desplazara su interés desde el producto musical (las canciones, las melodías, las partituras), hacia el entramado de relaciones sociales que tienen a la música como pretexto. O sea, la música podría ser una “excusa” para el estudio de determinadas relaciones sociales. Este desplazamiento se presenta también como una alternativa eficiente para delimitar el objeto de estudio antropológico.

Cuando paseando por las calles del Montevideo actual, encontramos a niños que acompañan sus juegos con recientes canciones comerciales y ya no con la “rueda, rueda”; o cuando dentro de un bar nos sorprende una guitarreada espontánea; ¿que es lo que merece atención desde un punto de vista antropológico? ¿Las cualidades formales de los repertorios o el hecho social concreto del juego o la guitarreada? La posibilidad de dirigir la mirada hacia la manifestación del juego o la fiesta, permite analizar la música en tanto que generadora de un canal común de comunicación, o como creadora de un espacio-tiempo ritual para el encuentro, separado del tiempo común.

Para trabajar desde esta perspectiva de análisis se hace necesario sacudir algunas ideas arraigadas en nuestro sentido común, tanto como en nuestra formación académica. Por un lado, la idea de que la “sociedad de masas” moldea a las personas a su antojo sin dar lugar a la creatividad ni colectiva ni personal, por otro lado, la idea de base evolucionista de que existe un camino único y ascendente desde “*las tradiciones rurales, ricas en resonancias de comunidad y rituales comunitarios, hasta los rasgos impersonales, urbanos y científicos de la modernidad.*” (Finnegan, 2002: 4)¹

Ideas de este tipo han influido e influyen aún hoy fuertemente en el pensamiento antropológico a pesar de las precauciones metodológicas. Es así que la idea de un *pasado* que debemos *rescatar* del avance despiadado de la modernidad, es bastante frecuente en muchos trabajos antropológicos. Es en ese sentido que la búsqueda de “música folklórica” no representa una buena forma de delimitar un objeto para el estudio antropológico. Esto no implica, claro está, que no puedan existir aún hoy, ritmos morfológicamente caracterizables como folklóricos, y que esa caracterización no sea un método válido para la delimitación del objeto de estudio de la musicología o la etnomusicología. Lo que continúa siendo una idea cuestionable, es la de la necesidad de *rescatar* esas expresiones. Al fin y al cabo el mismo Ayestarán expresó que: “*En pura ley folklórica, crear es deformar en su más alto y noble sentido.*” (1967:21)

En el otro extremo de las apreciaciones mencionadas, se encuentran las teorías que conciben a la música como una manifestación de seres humanos guiada y determinada por convenciones sociales y culturales. Esta opción teórica entraña también el peligro del reduccionismo, al exaltar la idea de un arte totalmente determinado por las relaciones sociales y de poder.

El camino intermedio entre estas dos posturas teóricas, es como en tantos casos, la mejor opción para el estudio de la música. Finnegan menciona que “*Es difícil escribir al mismo tiempo con el distanciamiento del científico social y con un cabal aprecio personal por la creatividad humana –implicada en la ejecución y expresión artísticas. La constante tentación es o caer en la trampa reduccionista de no ver la música más que como el epifenómeno de la estructura social, o deslizarse, a la inversa, en la romantización facilona del ‘arte’*” (2002: 6). La opción de la autora es centrarse en “*los procesos activos –las prácticas y convenciones a través de las cuales las personas producían y experimentaban colectivamente la música*” (2002: 6), poniendo el acento en lo que la gente hace antes que en los productos.

¿Por qué estudiar la música desde una perspectiva antropológica?

La relación existente entre los ritmos relevados por Ayestarán y las danzas que esas músicas acompañaban o acompañan, sirve de ejemplo y punto de encuentro con las observaciones que se realizan desde una perspectiva antropológica, acerca del papel de la música en el ritual. Ante el ejemplo de la ejecución de una serenata, podríamos preguntarnos cuál aspecto de ese hecho merece más atención; si las características formales de la canción que entona el enamorado, o por el contrario, el papel de esa música en el ritual de cortejo. Es probable que los dos estudios tengan puntas bien interesantes. Y es seguro también, que ambos nos darán información bien diferente.

No se trata aquí de sobrevalorar un tipo de análisis, ni de subvalorar o desechar otros. Como Finnegan lo expresa claramente, “*...mi punto central no es que una determinada perspectiva teórica haya de ser la correcta, sino más bien al contrario: al*

igual que en otros campos de la disciplina, existe una plétora de problemas y perspectivas posibles que el antropólogo interesado en la música puede y debe considerar conscientemente. Sea cual sea el que escojamos, estaremos trabajando en el corazón de la antropología, no en su periferia.” (2002: 9). Lo que se intenta resaltar es la importancia de la existencia de un análisis antropológico de las expresiones musicales, y lo que este tipo de análisis puede significar para una comprensión cabal de la cultura.

El estudio antropológico, puede arrojar importante información acerca de los procesos sociales que impulsan la creación y difusión musical. Un aporte para develar parte del misterio de las relaciones humanas (o las no relaciones), que llevan –como el propio Ayestarán menciona– a que un gaucho haga música en una “*desacordada guitarrilla*”, trascendiendo cualquier determinismo de tipo económico o de valoración social. De esta manera, se cuestionan los análisis reduccionistas que hacen de la música una suerte de herramienta con funciones educativas o estabilizadoras sociales, simplificándola a veces, a una simple parte de la superestructura determinada económica y políticamente.

El análisis de los roles que juega la música en una sociedad, así como el arte en su conjunto, nos puede permitir acercarnos con mejores herramientas para intentar comprender el complejo mundo de una cultura diferente a la nuestra, y posiblemente a entender mejor algunos aspectos de nuestra propia cultura. Algunas recientes investigaciones desde la antropología de la música parten de la consideración de que –en otras culturas– la música es uno de los principales medios de construcción del universo y experimentación de la realidad.²

¿Es la música un objeto de estudio relevante para la antropología? ¿Está la antropología –como disciplina– preparada para enfrentar un análisis de la música?

A pesar de que son escasos los ámbitos académicos donde se da lugar a estas preguntas, en los hechos la antropología parece haber abandonado el estudio de la música. En algunos casos con una justificación basada en una suerte de división académica del trabajo, de acuerdo a la cual la *música* estaría “a cargo” de los musicólogos o etnomusicólogos.

Una división un poco más elaborada, dejó a la musicología para el análisis de la música occidental y para las músicas de “los otros” generó una división geográfica: los “otros de adentro”, o sea los campesinos de la propia sociedad occidental serían estudiados por “el folklore”. Los otros allende el océano, las sociedades primitivas serían el objeto de estudio que conformaría la única intersección consolidada de la antropología y la musicología: la etnomusicología.

En este nivel, la antropología y la etnomusicología viven procesos asimilables. Ambas comenzaron como disciplinas que estudiaban las sociedades “primitivas” y luego se inclinaron a las sociedades occidentales. En este proceso de traslado del objeto de estudio, la etnomusicología (al igual que la antropología) centró su atención en aquellos aspectos de las sociedades “occidentales” que más se asemejaban a lo exótico,

tradicional o primitivo o, aún, que fueran considerados *sobrevivencias* de ese mundo primitivo.

En este movimiento la etnomusicología se dedicó al estudio de la música popular (o folklórica) dentro del repertorio musical de la sociedad contemporánea. Es así que en nuestro país podemos encontrar trabajos de etnomusicología referidos al candombe, a la murga y al tango. Pero difícilmente encontremos trabajos de etnomusicología acerca de manifestaciones de música contemporánea o de música para teatro, por ejemplo, o simplemente a la *música* de la sociedad occidental, más allá de los géneros.

Ahora, ¿solamente una división geográfica nos remite a esta separación de campos de investigación? ¿Cuál es el diferencial del análisis antropológico con respecto al análisis musicológico?

Esta misma pregunta es la que se plantean quienes han desarrollado la denominada *antropología de la música*. Los autores enmarcados en esta línea de trabajo –que aún no podemos considerar una subdisciplina en sí, aunque cada vez se presenta como una opción académica más seria y consistente– pretenden colocar a la música como objeto central del estudio de cierta rama de la antropología.

“No estudiar la música en su contexto, sino la música *como* contexto” nos dice David Coplan en un artículo de reciente publicación (2001), donde realiza un importante *racconto* del desarrollo conceptual de la antropología con respecto a la música. Es interesante señalar ciertas similitudes entre las tendencias que señala Coplan en este trabajo y las que podemos encontrar en el desarrollo académico o de investigación social en nuestro país.

Una primera característica común tiene que ver con la identificación de los espacios institucionales donde se han desarrollado con mayor énfasis los estudios sobre la música: “Posiblemente –plantea Coplan– los especialistas y departamentos de folklore han contribuido más al avance y a la institucionalización del estudio antropológico de la música que los propios departamentos de antropología.” (2001). Esto es válido para Uruguay, entre otras cosas porque la antropología se “institucionaliza” recién en 1976 y –como hemos detallado previamente– el grueso de los trabajos sobre música comienzan a desarrollarse algunas décadas antes, desde el enfoque del folklore con Ayestarán y Carvalho Neto como principales figuras.

A partir de ese momento inicial de desarrollo del estudio de la música a impulso de los departamentos de folklore, en algunas universidades del primer mundo se ha desarrollado la especialización en análisis de la ejecución musical (siguiendo el concepto de *performance* del antropólogo británico Victor Turner) o la propia línea que ya enunciamos como antropología de la música.

Sin embargo en nuestro país la situación no es ni siquiera aproximada a esta. El estadio de los estudios sobre la música –aclaremos y reiteremos que desde una perspectiva antropológica– no difieren demasiado de la década del sesenta, cuando falleció quien hasta ahora ha sido el mayor investigador de la música uruguaya: Lauro Ayestarán.

Las causas de esta situación son difíciles de identificar. ¿Hay antropólogos trabajando sobre música? Sí. Pero desde una perspectiva bien musicológica. Debemos nombrar a Marita Fornaro, titular de la cátedra de Etnomusicología de la Escuela Universitaria de Música, antropóloga y musicóloga. También debemos mencionar al ya citado Luis Ferreira, investigador que ha trabajado sobre la música afrouroguaya. En ambos casos encontramos detallados análisis musicológicos, pero los resultados de estas investigaciones no pueden asimilarse a la perspectiva que aquí denominamos como antropología de la música.

Podemos bucear en una de las posibles causas de este divorcio entre la música y la antropología en el propio origen de la Licenciatura en Ciencias Antropológicas y su desarrollo hasta nuestros días.

Precisamente, en plena dictadura militar, con la Universidad intervenida por los golpistas, fue que se creó la Licenciatura en Ciencias Antropológicas en el año 1976. En el plan de estudios de aquel año (vigente hasta 1987) se dictaba una materia en el segundo nivel (segundo año) llamada Folklore (considerada como subdisciplina, “rama” de la antropología, donde entre otras áreas de estudio había una muy importante destinada a la música). Esta materia, de 6 horas semanales, dictada en el cuarto semestre de la Licenciatura, era común además a la carrera de Musicología que se dictaba en la misma facultad por aquel entonces.

Con la restauración de la democracia se creó un nuevo plan de estudios, en 1987, que funcionó hasta la aprobación del actual Plan 1991. Pero la reestructuración de la Universidad también hizo que la anterior Facultad de Humanidades y Ciencias se dividiera: por un lado se creó la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y por otro la Facultad de Ciencias. Al mismo tiempo se crearon otros servicios independientes, como la Escuela Universitaria de Música donde se albergó la carrera en Musicología.

Desde ese entonces el divorcio entre las disciplinas es un hecho irrefutable en nuestro país. Divorcio que no pasa sólo por lo institucional-académico sino también por la producción de conocimiento: los proyectos de investigación sobre música en Humanidades son considerados como “fuera de líneas de investigación” centrales lo cual dificulta las posibilidades de realización de estos proyectos. Por otro lado, los musicólogos catalogan de “intrépidos” a los antropólogos que se “aventuran en su campo de estudio” y por ende de trabajo. Seguramente sienten una amenaza que no es producto sino de la ignorancia de cuál puede ser un enfoque antropológico sobre la música que –sin lugar a dudas– dista muchísimo del análisis propiamente musicológico.

Los higos compartidos

Este ha sido un apretado recorrido por los estudios sobre la música en Uruguay. Nuestro énfasis, obviamente, ha estado centrado en aquellas investigaciones que dedican un espacio destacado a la socialización de una práctica cultural y sus códigos, ya que *“aunque la música, como la cultura, se localiza fundamentalmente en la psicología individual y de las emociones, son sus cualidades sociales las que cobran más importancia en el programa de investigación de una antropología de la música. (...) la antropología de la música consiste en entender las respuestas emotivas e*

imaginativas de las personas a la expresión sonora de la experiencia y de la sociabilidad humana.” (Coplan, 2001).

Más allá del nombre que se le adjudique –lo de antropología de la música es sólo una preferencia– nuestra intención ha sido reivindicar la posibilidad de un análisis antropológico de la música. Creemos haber expuesto las diferencias y complementariedades con el enfoque estrictamente musicológico.

Creemos firmemente que el desarrollo de los estudios sobre música requiere del trabajo conjunto, interdisciplinario como debe decirse –¿*indisciplinario* quizás?–, entre la musicología, la etnomusicología, la antropología, y todos los espacios de producción de conocimiento que tengan algo para decir al respecto. El desafío de la construcción de este tipo de espacios de trabajo está en manos de las nuevas generaciones de investigadores.

La música, como los higos, espera.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto “Actualización y vigencia del folklore musical en el interior del Uruguay” que se desarrolla gracias al apoyo del **FONAM (Fondo Nacional de Música)**. Los autores agradecen a esta institución la posibilidad de hacer público este avance de investigación, referido a la primera etapa del trabajo.

** **Alvaro Adib Barreiro** es estudiante avanzado de la Licenciatura en Ciencias Antropológicas de la FHUCE, UDELAR. **Carlos Santos** es egresado de la misma licenciatura e integra la cátedra de Antropología Económica y Política de la FHUCE. **Carlos Serra** es egresado de la Licenciatura en Ciencias Antropológicas y músico.

¹ Al respecto ver la discusión planteada por Jean-Claude Passeron y Claude Crignon, *Lo culto y lo popular* (1990, Ediciones de la Piqueta, Buenos Aires.)

² En esta línea se pueden ubicar los trabajos de John Blacking *How musical is Man?* (1973, Seattle, University of Washington Press) o de Steven Feld *Sound and Sentiment* (1982, Filadelfia, University of Pennsylvania Press). Más detalles sobre las particularidades de estos estudios en los trabajos de Ruth Finnegan y David Coplan ya citados.

Bibliografía

- | | |
|--|---|
| ARETZ, Isabel | <u>El folklore musical argentino</u> , 1952 |
| AYESTARÁN, Lauro | <u>El tamboril y la comparsa</u> , Arca, Montevideo, 1994. |
| | <u>El folklore musical uruguayo</u> , Arca, Montevideo, 1976. |
| BOUTON, Roberto | <u>La vida rural en el Uruguay</u> |
| CRIGNON, Claude y
PASSERON, Jean-Claude | <u>Lo culto y lo popular</u> , Ediciones de la Piqueta, Buenos Aires, 1990. |
| COPLAN, David | “Músicas” en <u>Revista Internacional de Ciencias Sociales</u> . 153. Acceso: http://www.unesco.org/issj/rics/coplanspa.html (julio, 2001) |

DE CARVALHO-NETO, P. Concepto de folklore, Ed. Pormaca, México, 1965.

Folklore floridense. Contribución, Lima, 1957.

Folklore minuano. Contribución, Florianópolis, 1958.

La investigación folklórica. Fases y técnicas Montevideo, 1958.

FERREIRA, Luis “La música afrouruguaya de tambores en la perspectiva cultural afro-atlántica”, en Anuario. Antropología social y cultural en Uruguay, Ed. Nordan Comunidad, Montevideo, 2001.

FINNEGAN, Ruth “¿Porqué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, en Revista Transcultural de música. Acceso <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm> (noviembre 2002)

FORNARO, Marita El cancionero norteno. Música tradicional y popular de influencia brasileña en el Uruguay, Banda Oriental, Montevideo, 1994.

RIVET, Paul Coloquio sobre las ciencias del hombre, Universidad de la República, Montevideo, 1955.