

## ¿EXISTE UNA IDENTIDAD ETNOMUSICOLÓGICA?

JOSEF MARTÍ

*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

**U**n breve repaso al directorio de cualquier sociedad etnomusicológica nos permite ver en seguida la diversificación de intereses de sus miembros. Si tomamos como ejemplo el directorio del *International Council for Traditional Music* vemos que son muchos los investigadores interesados en problemas de oralidad, baladística, análisis musical y escala, pero también los hay interesados en las problemáticas de aculturación, inmigración, etnicidad, género o música y terapia. Los hay que se interesan por los *tupi* o los *pueblo* pero también por la música de Los Angeles, Londres o Berlín. Los hay que se interesan por la música griega o india pero también por el blues, jazz, rock, música clásica y contemporánea, por la música comercial o por los paisajes sonoros. Los hay que se interesan por instrumentos tales como el *didjeridu* o el bandoneón pero también por el piano o por medios como el cassette, la televisión o internet. Evidentemente, los objetivos de la etnomusicología actual no son los mismos, no ya de cuando se denominaba «musicología comparada» sino que también han variado sensiblemente en los últimos treinta años.

Afirmar que la etnomusicología posee una unidad metodológica, de objetivos, conceptual o incluso de percepción del hecho musical es una temeridad. Basta comparar los trabajos de B. Nettl, J. Blacking, S. Arom, T. Rice o S. Feld, por nombrar algunos de los más celebrados etnomusicólogos, para darse cuenta no tan sólo de que la etnomusicología cuenta con maneras muy diferentes de aproximarse al hecho musical, sino que estas diferentes maneras coexisten, de hecho, de manera complementaria. A este amplio espectro de objetivos, intereses y metodologías, se añade también la falsedad de aquello que se había dicho en ocasiones para justificar la personalidad de la etnomusicología frente a la musicología histórica de que mientras una se interesa por los análisis sincrónicos, la otra lo hace por los diacrónicos. No es cierto que la etnomusicología se desentienda de la historia. Se preocupa por la di-

mención diacrónica –el «cambio» es una categoría de uso corriente para los etnomusicólogos–, historiza tanto sobre culturas ágrafas como sobre culturas con tradición escrita e incluso se ha acuñado la denominación de «etnomusicología histórica» (Kaufman Shelemay 1980).

La etnomusicología ha ido devorando los límites que la encorsetaban y se va acercando cada vez más a la idea de musicología que Charles Seeger había defendido. A este punto no se ha llegado de una manera premeditada, y si los ámbitos de estudio de la actual etnomusicología se han ido ampliando, no se debe tampoco a la voracidad de vanos imperialismos académicos. Se debe sencillamente a que la práctica reflexiva de la disciplina ha tenido que irse cuestionando muchos de aquellos originales criterios que la definían a partir de su puesta en escena como «musicología comparada».

En la configuración de la etnomusicología como disciplina musicológica desde sus mismos inicios, la sencilla idea de las dos oposiciones: música culta *versus* música popular y música occidental *versus* música no occidental ha jugado un papel determinante. Confiado el estudio de la música culta europea a la musicología histórica, la etnomusicología se creyó responsable de todas las otras músicas que quedaban fuera de este ámbito.

Esta distribución de ámbitos se ha conservado hasta la actualidad. De un etnomusicólogo se espera, por ejemplo, que pueda ofrecer a sus estudiantes cursos sobre la saeta, sobre la música de la corte del Japón imperial, sobre los pigmeos centroafricanos o sobre el reggae jamaicano.

Si la oposición música occidental/música no occidental como eje de articulación académica con pretensiones de universalidad resulta claramente etnocéntrica por el claro protagonismo dado al primer miembro de la dicotomía –y no nos serviría por tanto para entender lo que debe ser la etnomusicología– la dicotomía culto/popular no es menos cuestionable.

Pero sin tener en cuenta esta última dicotomía, difícilmente podríamos entender lo que es o, al menos, lo que ha sido la etnomusicología durante mucho tiempo. La idea de música tradicional o folklórica iría tomando cuerpo sobre todo a partir del romanticismo. De hecho, la dicotomía entre música culta y popular –en el sentido de tradicional– marcaría la investigación musicológica. La música tradicional tenía también su lugar en la conocida articulación de la disciplina que hiciera Guido Adler. Las grandes teorías dentro del folklore como la teoría de la recepción, de la producción o de la degradación cultural,<sup>1</sup> girarían en torno a estos dos pivotes: lo culto y lo popular-tradicional.

Este modelo bipolar, no obstante, pronto daría paso asimismo a una visión tricotómica de nuestra cultura musical más de acuerdo con la realidad, dado que el anterior modelo no daba cabida a una gran masa de música que no podía ser considerada ni culta ni folklórica. Recordemos la clásica distinción para el ámbito musical occidental que hizo el musicólogo argentino Carlos Vega, entre lo que él denominaba «música superior», «música folklórica» y «mesomúsica» (Vega 1979), denominación esta última que para él designaba toda aquella producción musical que no se podía considerar ni culta, ni étnicamente pertinente y que está muy cerca asimismo de la idea que Tagg, por ejemplo, tiene de «popular music» (Tagg 1979: 23).

De hecho, esta visión tricotómica de nuestro universo musical se basa en fronteras o límites fijados según determinados valores sociales (Martí, 1993). Esta percepción ha sido asumida de manera muy acrítica por la misma musicología e incluso ha ayudado en gran manera a configurar sus subdisciplinas internas. En un principio, y de acuerdo con las oposiciones mencionadas, se hablaba de musicología (histórica) y etnomusicología, y, actualmente, con el creciente protagonismo que van adquiriendo los estudios de música popular moderna, se va perfilando una nueva subdisciplina.<sup>2</sup>

Está claro, pues, que las ideas de música culta, tradicional y popular, en su cualidad de constructos, han tenido un gran protagonismo en la configuración interna de la musicología. Pero no existen solamente en los discursos musicológicos sino que también se hallan en la calle. Fuera de los estrictos ámbitos académicos es posible que a muy pocos les interesen las definiciones, pero la presencia de esta clasificación se refleja continuamente en nuestra cotidianidad musical. Sólo hace falta, por ejemplo, que observemos las diferentes secciones de un comercio de discos para darnos cuenta de ello. Pero esta clasificación aflora asimismo en nuestras actitudes. Existen comportamientos muy concretos que a grandes rasgos son socialmente sancionados de manera positiva o negativa según el ámbito de esta tripartición musical al cual se adscriban. En el ámbito de la música popular, por ejemplo, es usual cantar «versiones», es decir, canciones originariamente compuestas para un grupo diferente al que las ejecuta y que pueden implicar notables cambios en el aspecto morfológico, en la instrumentación o en el registro lingüístico. Esto es algo que se aprecia en la música popular mientras que en los ámbitos de la música culta y tradicional (cuando se es consciente de la «tradición») se exige actualmente una mayor fidelidad, —en ocasiones incluso obsesiva— a las fuentes originales. En el ámbito de la mú-

sica culta, el paso por las aulas de los conservatorios se considera *conditio sine qua non* para los músicos, en la popular, en realidad, todo es posible, pero el hecho de ser autodidacta puede ser visto incluso como un mérito. Cuando un joven desea aprender a hacer música adoptará estrategias de aprendizaje muy diferentes según el tipo de música por el cual se decante. La clasificación tripartita de nuestro universo musical se manifiesta en los programas radiofónicos y las radios fórmula, en la manera cómo se visten los músicos, en los criterios para otorgar o denegar subvenciones o en la convocatoria de premios por parte de las instituciones. Cada uno de estos tres ámbitos posee diferentes referentes y, por tanto, las estrategias de creación o representación de cada uno de ellos tendrán que ser también divergentes.

Lo curioso del caso es que cuando los musicólogos –que también creemos o creíamos en esta clasificación– tomamos el bisturí y realizamos nuestros análisis nos vemos incapaces de justificar teóricamente con conceptos musicológicos esta clasificación tripartita. ¿Qué significa en realidad música culta? ¿Quién ha logrado definir satisfactoriamente lo que hay que entender por «música tradicional»?<sup>3</sup> ¿Qué hay que entender exactamente por «música popular»?<sup>4</sup> Todo investigador que se haya adentrado en este terreno es consciente de las dificultades de definición existentes para cada uno de estos términos que, paradójicamente, tanto tienen que ver directa o indirectamente con la noción de identidad etnomusicológica.

Estos constructos constituyen, de hecho, nebulosas que nos permiten elaborar nuestras elucubraciones académicas cuando no las cuestionamos, pero que nos producen noches de insomnio cuando pretendemos saber de qué estamos hablando. Como analistas del hecho musical no seremos nunca capaces ni de definir satisfactoriamente estos ámbitos, ni de delimitar claramente los límites de esta clasificación. Pero sí, en cambio, podemos constatar la existencia de unos potentes referentes que son los que socialmente dan sentido a la clasificación.

Para el ámbito de las músicas tradicionales, su punto de referencia principal es la «Tradición». Nos referimos evidentemente aquí a la idea de tradición tal como ha sido desarrollada a partir del romanticismo. Estamos hablando de un constructo. Aquello que nos permite englobar una determinada música en el ámbito de las músicas tradicionales es su fidelidad o adscripción a esta tradición. Esto se manifiesta en todas nuestras ideas sobre lo que es el folklore y de manera muy especial también sobre el uso social de este folklore tal como se da en el folklorismo. Este constructo es lo que permite hablar de «autenticidad» dentro de ciertos discursos esencialistas.

Para el ámbito de la música «culta», el punto de referencia principal es la «academia», entendida como el conjunto de diversos componentes de tipo ideacional (una particular visión de la historia musical, significaciones, valores, normas), de representación (nivel de las acciones) y de productos concretos (las obras catalogables). La manera más evidente de entender la relevancia social de este referente es observar la disposición de las diferentes secciones de los comercios de discos. El ámbito de «música clásica» es el que aparece siempre más claramente delimitado.<sup>5</sup> Que el principal punto de referencia sea la academia no significa que todas las músicas que concierne sean las estrictamente académicas. Concierne también por ejemplo al canto gregoriano, a la música antigua y por qué no también a muchos compositores contemporáneos que puedan autoconsiderarse «antiacadémicos» (lo que no implica indiferencia hacia la academia), algo que a causa de nuestro cuadro de valores es también perfectamente académico. Se trata sencillamente de todas aquellas músicas que nuestra sociedad entiende como eslabones concadenados de la historia de la «música culta», una historia entendida de manera lineal y progresiva.

Para el ámbito de la música popular: Forzosamente tenemos que pensar que aquello que dentro de este campo hará las veces de referente principal será la idea de «pueblo», pero más que como idea «mística» unitaria, como el conjunto fragmentado y no siempre compatible de diferentes significaciones atribuidas a «lo popular»; es decir, con toda la polivalencia semántica que implica el término actualmente: como algo que atañe a la totalidad de los miembros de una cultura, algo propio de las masas, algo que se halla en oposición a «lo culto», a la élite, algo que implica no profesionalización o bien lo comercializable.

Estos referentes que dan vida a esta tripartición de nuestro universo musical, pueden ser entendidos, de hecho, como esquemas particulares de aquello que Bourdieu denomina «*habitus*».

Dentro del constructivismo estructuralista de Bourdieu, se puede entender como «*habitus*» las estructuras mentales a través de las cuales se aprehende el mundo social y son esencialmente el producto de la interiorización de las estructuras del mundo social. Es a través del *habitus* que el mundo social tiende a ser percibido como evidente (Bourdieu 1993: 134). El *habitus* es a la vez un sistema de esquemas de producción de prácticas y un sistema de esquemas de percepción y de apreciación de las prácticas (ibidem) y por tanto es el principio generador de las estrategias que permiten a los agentes encarar situaciones muy diversas (Bourdieu y Wacquant 1994: 26). Está claro que para Bourdieu

el *habitus* es un recurso para escapar a la alternativa de tener que escoger entre un estructuralismo sin sujeto y una filosofía del sujeto (Bourdieu, 1993: 23). Construir la noción de *habitus* como sistema de esquemas adquiridos que funcionan en estado práctico como categorías de percepción y de apreciación o como principios de clasificación al mismo tiempo que como principios organizadores de la acción, es constituir al agente social en su verdad de operador práctico de construcción de objetos (Bourdieu 1993: 26).

Estos referentes de cada uno de los ámbitos culto, popular y tradicional, engloban toda una serie de significaciones, valores y normas –fenómenos que se implican mutuamente– de manera que, como su nombre indica, dentro de la orientación cognitiva de los agentes sociales constituyen un punto de referencia que sirve para ordenar de manera significativa los diferentes fenómenos –en nuestro caso de orden musical– que constituyen nuestro universo. Dicho de manera llana, estos referentes son aquello que desde el punto de vista ideacional justifica una etiqueta.

Estos referentes tienen un papel fundamental para comprender y construir nuestra realidad, ofrecen categorías de percepción. Pero por otra parte, el referente es altamente reduccionista y simplificador. Por eso seremos siempre incapaces de poder utilizarlos como instrumentos analíticos para la investigación. El referente constituye el núcleo de las diferentes narrativas a través de las cuales articulamos nuestra realidad musical y marcan poderosamente no sólo la producción musical en sí, sino la manera de presentarla, los momentos musicales, las ideas y comportamientos de los agentes sociales en su práctica musical. Estos referentes configuran las estrategias de los actores y contribuyen decididamente a dar sentido social a la práctica musical.

Lo que es música culta, tradicional o popular es sumamente contextual y sólo puede ser entendido como el resultado de un acto interpretativo a la luz de determinadas narrativas articuladas alrededor de los mencionados referentes. Si estamos de acuerdo con esta idea, resulta fácil ver que todo intento de articulación de la musicología –y por ende de entender lo que es la etnomusicología– en base a estos parámetros será siempre problemático. El reconocimiento de la emicidad de estos parámetros es una de las causas por las que ahora la etnomusicología va perdiendo su vieja identidad. Ahora somos plenamente conscientes de que las ideas culto/tradicional/popular son constructos sociales que han sido asumidos de manera muy acrítica por la musicología.

La desde los años cincuenta tan característica reflexividad canónica de la etnomusicología, el hecho de desafiar al canon al mismo tiem-

po que nos dejamos desafiar por él (Bohlman 1992: 118) es la causa de que nos podamos cuestionar ahora el término de «etnomusicología». Tanto por lo que concierne al *designatum* como a lo designado. Si se entiende el término «etnomusicología» en oposición a «musicología» implicando el primero el estudio de todo aquello que no es música culta occidental, el término resulta etnocéntrico. La idea subyacente a la justificación de esta oposición de que «Western music is just too different from other musics, and its cultural contexts too different from other cultural contexts» (Kerman 1985: 174) de manera que –tal como sarcásticamente apuntó Kay Kaufman Shelemay– el estudio de la música se distribuye entre «...musicologists who study the West and ethnomusicologists who study the Rest» (Kaufman Shelemay 1996: 14) es hoy día difícilmente sostenible. Además, una vez hemos asumido la corriente culturalista que con tanta fuerza irrumpió en la investigación etnomusicológica a partir especialmente de los años sesenta, resulta que el término «etnomusicología», tal como ya afirmaba Blacking, es también redundante: en realidad toda música es étnica (Blacking 1976: 3). Y si al reconocer el carácter de constructo social que tiene la oposición culto/popular, en nombre de la etnomusicología, además de los temas más tradicionales, o de la moderna música popular se ha trabajado sobre Mozart (Nettl 1989), sobre los ensayos de orquestras sinfónicas (Koskoff 1988), sobre la enseñanza de los conservatorios (Kingsbury 1988), y todo ello utilizando diversas perspectivas teóricas y metodológicas, ¿existen realmente razones más allá de los imperativos de la reproducción académica que nos aconsejen conservar el término «etnomusicología»? Parece mucho más apropiado hablar sencillamente de «musicología».

Quizá podemos pensar que dentro de la musicología, el principal papel histórico de la etnomusicología habrá consistido en contribuir poderosamente a universalizarla. A universalizar la musicología en el sentido de desvelar la emicidad de tantos presupuestos considerados a priori «éticos». Y aunque aún estamos muy lejos de concluir este proceso, es ya un logro importante el poder considerar la etnomusicología como musicología, algo que exige obviamente la progresiva pérdida de su primitiva identidad.

La etnomusicología ha pasado a ser sencillamente musicología, un concepto globalizador que, a no ser que nos arroguemos el derecho de otorgar mayor o menor autenticidad a las diferentes tradiciones etnomusicológicas que podamos establecer, lo único que sugiere es el sistemático estudio de las músicas del mundo dentro de las diferentes perspectivas de las ciencias humanas y sociales. Una musicología, para usar

la metáfora de Gadamer, con horizontes internos pero sin fronteras, plenamente consciente de que «música» puede poseer múltiples significaciones no tan sólo para las diferentes culturas del planeta sino también para las diferentes articulaciones internas dentro de la disciplina.

## Notas

1. En la *teoría de la recepción* formulada por John Meier en 1906, además de combatir la idea romántica de la creación colectiva demostró que muchas canciones populares tenían sus orígenes en la música culta. Según él, toda canción popular tenía un autor determinado que podía pertenecer tanto a las capas cultas de la población, como a las populares. En la *teoría de la producción (Produktionstheorie)* se mantenía que la canción popular tenía que haber surgido del pueblo. En la polémica de principios de siglo entre partidarios de esta teoría y la teoría de la recepción, Josef Pommer fue un activo representante de la primera. En el año 1921, Hans Naumann expuso su teoría del *gesunkenes Kulturgut* o teoría de la *degradación cultural*, según la cual el pueblo no crea en absoluto, sino que se limita a reproducir aquello que surge de los estratos socialmente superiores.

2. Esto se deduce, por ejemplo, de la comunicación de John Shepherd que, bajo el título de *Popular Music Matters*, presentó en 1991 en la «Sixth International Conference on Popular Music Studies», celebrada en Gosen, Alemania.

3. Disponemos naturalmente de definiciones «oficiales» como la que se hizo, por ejemplo, en el VII congreso del *Folk music Council* celebrado en 1954. Pero siempre encontramos alguna objeción importante a ésta o a cualquier otra definición.

4. Véase por ejemplo la publicación editada en 1991 por Günter Mayer, *Aufsätze zur populären Musik*, con colaboraciones procedentes mayoritariamente de congresos de la IASPM. En muchas de ellas se aborda precisamente la difícil problemática de la definición de música popular.

5. En el caso de Barcelona, por ejemplo, basta que tomemos en consideración dos de los establecimientos más emblemáticos para la ciudad de venta discográfica para convencernos de ello. En el *Virgin*, el departamento de «música clásica» es el que aparece más claramente diferenciado poseyendo incluso su propio acceso desde la calle separado de los otros departamentos. En la casa de discos *Castelló*, ello se manifiesta de manera aún más acusada, ya que posee dos establecimientos en la misma calle separados por pocos metros, uno de los cuales está dedicado de manera exclusiva a la «música clásica», mientras en el otro se sirven grabaciones de todos los restantes ámbitos musicales.

## Bibliografía citada:

- BLACKING, J. 1976. *How Musical is Man?* London: Faber and Faber.
- BOHLMAN, Ph. V. 1992. «Ethnomusicology's Challenge to the Canon; the Canon's Challenge to Ethnomusicology». En *Disciplining Music. Musicology and its Canons* (K. Bergeron y Ph. V. Bohlman (eds.)). Chicago: The University of Chicago Press, pp. 116-155.
- BOURDIEU, P. 1993. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.

- BOURDIEU, P. y L. J. D. WACQUANT. 1994. *Per a una sociologia reflexiva*. Barcelona: Herder.
- KAUFMAN SHELEMAY, K. 1980. «Historical Ethnomusicology: Reconstructing Falasha Ritual». *Ethnomusicology*, 24/2, pp. 233-258.
- 1996. «Crossing Boundaries in Music and Musical Scholarship: A Perspective from Ethnomusicology». *The Musical Quarterly*, 80/1, pp. 13-30.
- KERMAN, J. 1985. *Musicology*. London: Fontana Press.
- KINGSBURY, H. M. 1988. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory System*. Philadelphia: Temple University Press.
- KOSKOFF, E. 1988. «Cognitive Strategies in Rehearsal». *Selected Reports in Ethnomusicology*, 7, pp. 59-68.
- MARTI, J. 1993. «El patró de refús com a exponent de la validesa, percepció i transgressió de les fronteres interiors del nostre univers musical», comunicació presentada en el IX *European Seminar in Ethnomusicology*, (Calella 10-15. 9. 1993), en curso de publicació.
- MAYER, G. 1991. *Aufsätze zur populären Musik*. Berlin: F.P.M.
- NETTL, B. 1989. «Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture». *Yearbook for Traditional Music*, 21, pp. 1-16.
- TAGG, Ph. 1979. *Kojak. 50 seconds of Television Music: toward the analysis of affect in popular music*. Göteborg.
- VEGA, C. 1979. «Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos». *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 1979, 3, pp. 4-16