

Música tradicional y patrimonio musical de tradición oral. Propuestas de

M salvaguarda en contextos de la globalización

Música popular, folklórica o música de las clases subalternas, música indígena, música mestiza, música de tradición oral, o patrimonio musical, han sido los conceptos que corresponden a diversos momentos de conceptualización, ya sea de musicólogos, etnomusicólogos, folclorólogos, antropólogos y sociólogos, entre otros especialistas.

Para entender los cambios conceptuales desde la perspectiva de las disciplinas de la musicología y la etnomusicología, es preciso hacer un breve resumen de sus objetos de estudio, para desarrollar una interpretación de la problemática acerca de la “música tradicional” y de cómo se ha llegado a considerar como patrimonio.

Desde mi punto de vista, la música es creada, circulada, reconocida y, de acuerdo con el rango conceptual que se asuma y las actividades analíticas en las que se basen las mismas, responden a un tipo particular de relaciones sociales y procesos políticos.

Para empezar, el estudio de la música desde la perspectiva de la musicología y la etnomusicología han sufrido diferentes acepciones y transformaciones conceptuales. Se considera a Johann Nicolaus Forkel como el fundador de la musicología.¹ Guido Adler ubicó a la música en la tradición directa del conocimiento matemático griego, y en “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”² incorpora la visión sistemática e histórica de la ciencia de la música o musicología, y a partir de ahí se presenta una constante, se adopta el concepto epistemológico de espacio y tiempo y divide sus materias en dos grandes secciones: sistemática e histórica.

* Flautista y musicóloga titulada del Conservatorio Nacional de Música; Maestra en Gestión y Usos de la Información por la Universidad de La Habana, y estudiante del doctorado en Antropología social y cultural en la UNED en Madrid. Investigadora titular adscrita a la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia-INAH.

¹ Su trabajo más importante es Johan Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik oder Anleitung zur Kenntnis musikalischer Bücher*, 2 vols., Leipzig, Schwickertschen Verlage, 1788-1792.

² Guido Adler, “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”, en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, núm. 1, 1885, pp. 5-20.





Erich von Hornbostel y Curt Sachs, a través de la musicología comparada, estudian la música primitiva oriental y establecen una clasificación científica de los instrumentos musicales, principal orientación que se conservará durante varias décadas.³ Más tarde, para Glen Haydon la musicología viene a ser el campo de la investigación musical, el examen cuidadoso y crítico de hechos o principios que conciernen a la música. Así el artista está ligado a la composición y el musicólogo a la investigación.⁴

Albrecht Riethmüller, al hacer una revisión de varias publicaciones alemanas de mediados de la década de 1930, fundó la crítica musical de los escritos de musicólogos que afirmaban que la música germánica estaba llena de influencias extranjeras, sobre todo de Estados Unidos. Después de 1933 los instrumentos y estilos de ejecución como el jazz fueron considerados ajenos al espíritu alemán.⁵

³ Erich von Hornbostel y Curt Sachs, "Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch", en *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 45, núm. 3, 1914, pp. 3-90 y 553-590.

⁴ Glen Haydon, *Introduction to Musicology*, Nueva York, Prentice-Hall, 1941.

⁵ Albrecht Riethmüller, "German Music from the Perspective of German Musicology After 1933", en *Journal of Musicological Research*, vol. 11, núm. 3, 1991, pp.177-187.

Para salvar la música de las influencias extranjeras, el Estado nacional-socialista alemán apoyó a investigadores científicos para que produjeran conocimiento que identificara las características "arias" que requirieran protegerse y promoverse. Entre las figuras prominentes de esta época se encuentra Richard Wagner que publicó artículos sobre raza, religión y nacionalismo germánico y promulgó los meta contextos en los significados de sus libretos y óperas. Este es un ejemplo particular de un compositor y su música articulado con un proyecto político. La "purificación de la cultura" fue parte de un proyecto que envuelve la "purificación de lo popular".

Después de la Segunda Guerra Mundial la musicología comparada, rebautizada por Jaap Kunst como "etnomusicología",⁶ se orientó en Estados Unidos hacia una forma de antropología de la música, integrando dentro de sus procedimientos el estudio de la función de la música en una sociedad y de su interacción con el contexto cultural, histórico y social, como momentos constitutivos de la disciplina. Esta segunda tendencia dominó la orientación de la etnomusicología.

Hasta finales de la década de 1950 los musicólogos abordaron el estudio de la musicología con un concepto que miraba más a una integración del pensamiento humanista. Sin embargo, Mantle Hood afirma que la etnomusicología es una rama de la musicología, e insiste en que esta disciplina se dirige hacia un entendimiento de la música estudiada en sí misma y también de la comprensión de la música dentro del contexto de una sociedad.⁷ Para este autor la etnomusicología tiene que ver con la música de todos los pueblos no europeos, tanto las naciones civilizadas del Oriente como las sociedades tribales, e incluye en sus límites la música tribal, folklórica y popular del mundo occidental, así como la hibridación de estas formas.

En otras palabras, la etnomusicología —según Hood— comprende todo tipo de música que no está incluida en los estudios de la musicología histórica;

⁶ Jaap Kunst, *Musilogica*, Amsterdam, Koninklijke Vereeniging Instituut, 1950.

⁷ Mantle Hood, "Ethnomusicology", en Willi Apel (ed.), *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 2ª. ed., 1969, pp 298-300.



por ejemplo, el estudio de la música cultivada en la tradición europea occidental, por lo tanto, los etnomusicólogos deben incluir tres consideraciones interdependientes: función social, estilo musical y evaluación musical, estableciendo un estrecho contacto con la musicología occidental.

Charles Seeger estudió el problema de la comunicación del resultado de los estudios musicales a través del lenguaje, y se preocupó por el acontecimiento musical y de que éste no fuera confundido con la descripción verbal.⁸ Siendo él mismo un músico, Seeger propuso un esquema que abarca cuatro tipos musicales: el primitivo o tribal, de elite o arte, de gente o popular y la música *folk*, asociada generalmente a una clase más baja en las sociedades cultural y socialmente estratificadas.

Robert Stevenson decía que los músicos de todo el mundo consideraban a Europa como la única área legítima del esfuerzo de los musicólogos;⁹ a su vez, Bruno Nettl estimaba que la etnomusicología está estrecha-

mente aliada a la musicología histórica y a la antropología cultural, así como también al folclor y a la lingüística, por lo que Nettl es un buen exponente del pensamiento humanista.

En Europa, John Blacking y Simha Arom son los representantes principales de dos visiones ejemplares de la etnomusicología, mismas que podrían expresarse en dos nociones opuestas y quizá complementarias: la antropología musical y la etnomusicología como musicología, respectivamente.¹⁰

Una vez revisada —de manera sumamente genérica— los objetos de estudio de la musicología y de la etnomusicología, podemos decir que el término inglés *folk* ganó su uso desde principios de siglo XIX para referirse a campesinos, o a la gente que no sabe leer y escribir; éste término se relaciona con la palabra alemana *Volk* (gente), palabras que se utilizaron mecánicamente para acentuar que la “música *folk*” emerge espontáneamente de las comunidades, mientras que aumentó la complejidad de la estratificación social y de la interacción clara. Los criterios como el de la continuidad, la tradición, la transmisión oral, el anonimato y los orígenes no comerciales llegaron a ser más importantes que las categorías sociales.

La ambigüedad es la constante en las conceptualizaciones de la musicología, la etnomusicología y la llamada “antropología de la música”, que siguen buscando su autonomía en el concierto de las ciencias humanas; no existe una historia total de estas disciplinas, pero las evidencias muestran que la etnomusicología intenta quitarse el prefijo “etno” y la antropología de la música se está divorciando de la antropología, se intenta buscar la consistencia interna de los enunciados, las extrapolaciones de las teorías antropológicas en el campo de los estudios musicales y las formulaciones en la práctica frente a los colapsos de las identidades tradicionales y las hibridaciones masivas de los géneros musicales en un mundo globalizado. El advenimientos de etiquetas como *world music* e *indie music* entre compañías discográficas, nuevos conceptos

⁸ Charles Seeger, *Studies in Ethnomusicology, 1933-1975*, Berkeley, University of California Press, 1977.

⁹ Robert Stevenson, “Music Research in South American Libraries”, en *Inter American Music Bulletin*, núm. 18, 1960, p. 4.

¹⁰ R. Pelinsky, “Relaciones entre teoría y método en etnomusicología” (documento en línea), <http://www.pelinsky.htm>; fecha de consulta: 19 de marzo de 2002.

paradójicos de una sociedad multicultural con intercambios de escuchas y en la perspectiva de la etnomusicología, “la tradición” está cuestionada, sobre todo cuando se aborda el problema de las fronteras y las frases que envuelven contradicciones o la tipología de los escuchas, la vuelta al *folklore* musical, o la nostalgia de los orígenes, un largo bazar del encuentro de culturas hasta la apropiación de lo exótico, de lo étnico, varias músicas que nos rodean en la era de la globalización, donde “las unidades sociales aisladas y las culturas peculiares de la antropología clásica han dejado de existir”.¹¹

Por otro lado, la politización metafórica de los sofismas, que van de la supuesta inmaterialidad de la cultura —según los discursos de la UNESCO— hasta el regreso teórico del folclore, que mecánicamente nos lleva a nuevos sofismas como el de la “música viva” —pues entonces cabría hablar también de “música muerta”—, y a diversas novedades paradigmáticas. Entre éstas tenemos el de la “salvaguarda o salvaguardia” de la “música de tradición oral” o “folclórica”, o “indígena”, y que desde los instrumentos normativos de la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972 hasta la aprobación internacional de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO en 2003 se han seguido repitiendo lógicas que no evalúan las implicaciones peligrosas de la comercialización voraz de todo lo que suene a cultura, limitada en su propia definición a la exclusiva oposición binaria de antónimos del léxico jurídico: patrimonio cultural tangible/patrimonio cultural intangible, cultura material/cultura inmaterial; patrimonio material/patrimonio inmaterial; en este último concepto se falsea de forma premeditada un pensamiento erróneo, pues en los discursos de la UNESCO se ha evitado el concepto filosófico de materia como la manera de identificar a la propia realidad en su complejidad diversa y cambiante.¹² En México, tácitamente se pasa del discurso nacionalista de la “única



música nacional” o “música folclórica”, al de “patrimonio sonoro” o “patrimonio musical oral y no oral”, o “música indígena” y “música viva”.

Las falsedades de principio se caracterizan por el conocimiento incierto de los fenómenos y objetos que fabrican, indefectible e involuntariamente, hechos erróneos y, por lo tanto, producen tergiversación. Por ejemplo, ¿cómo hacer antropología de la música en México, si se carga con ella en oficinas segregadas o que simplemente desaparecen de un plumazo si a los políticos se les pega la gana?

Pero no todo puede ser tan fatídico, estamos a tiempo de decir ¡momento!, cuestionemos los conceptos y las formas del actuar político, hay que estar a la altura de la era de la información en un mundo globalizado, donde las redes informáticas de metadatos centralizados tengan llaves de control de la misma información, así estaremos en condiciones de preservar la memoria,

¹¹ C. Reynoso, *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, SB (Complejidad Humana, 4), 2006.

¹² UNESCO, “Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972, París, 17 de octubre- 21 de

noviembre” (documento en línea), <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>; véase también UNESCO, “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural inmaterial”, París, 17 de octubre de 2003 (documento en línea) <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>.

la información de todo lo que se hace en el país en nombre del “patrimonio inmaterial”, del “patrimonio sonoro” o del “patrimonio musical”.

Avancemos en exigir que así como nos ordenan de manera hegemónica las conceptualizaciones y políticas de implantación del llamado “desarrollo sostenible”, también adoptemos las recomendaciones internacionales para preservar la información sobre las fiestas, rituales y música que se graba, filma y vende a través de las llamadas “industrias culturales”. La industria disquera es una de ellas.

No hay que inventar el hilo negro, pero sí hay que informarse; por ejemplo, hay que revisar las recomendaciones de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) que ha puesto a la disposición del público una base de datos con función de búsqueda, y no se vale decir que con el tema de la Propiedad Intelectual (PI) de la “música tradicional” es “imposible hacer algo”.¹³ Sabemos que en México hay lagunas legislativas en este terreno, pero hay que consultar los protocolos internacionales, las políticas, los códigos y las prácticas institucionales y comunitarias, así como los contratos relativos al registro, digitalización y difusión del patrimonio cultural inmaterial, con especial énfasis en las cuestiones relativas a la PI de comunidades indígenas y/o locales.

La base de datos de la OMPI también contiene estudios sobre las experiencias de diversos países, y esta organización asociada a la UNESCO sugiere que en países rezagados en materia de la salvaguardia del “patrimonio inmaterial” se desarrollen sistemas de PI *sui generis*.

En la crítica periodística se reconoce que, en Latinoamérica, el conocimiento tradicional y la creación artística de antiguas civilizaciones es víctima de la piratería y el robo, por el olvido y la ignorancia de los estados. Sin embargo:

– El gobierno de Perú, a partir de un acuerdo con la UNESCO (2006), creó el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina

¹³ Página electrónica de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), <http://www.wipo.int/portal/index.html.es>, consultada el 28 de agosto de 2008.

(Crespial) con sede en la ciudad de Cuzco, organismo integrado por Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador y Perú. Se reconoce que Brasil es el más avanzado en cuanto a la protección de su legado “inmaterial”.

– En Jamaica, la comunidad *rastafari*, representada por el *Ethio-Africa Diaspora Union Millennium Council*, ha redactado un proyecto de contrato de propiedad intelectual para la filmación y grabación de sus actuaciones, así como para regular otras actividades de los medios de comunicación.

La idea básica detrás de los registros y de los metadatos es facilitar la evaluación del estado de la técnica por las oficinas de propiedad intelectual. Sin embargo, hay diferencias en la manera en la que estos registros son creados. Mientras unos consideran la creación de registros nacionales, otros claman por la creación de registros comunales. La creación de estos registros en sí misma no constituye una publicación del conocimiento y, por tanto, tampoco es un agotamiento de los derechos de propiedad intelectual, todo dependerá de la manera en que se manejen los registros, los inventarios y los metadatos relacionados.

En México se ha discutido mucho pero aterrizado poco y vamos por rumbo equivocado: políticamente todo se hace al revés, primero se hacen listados de ocurrencias en papelitos, y la infraestructura informática, la metodología y los raquíticos presupuestos se verán después; mientras tanto, empresas privadas, sean disqueras, cerveceras o circenses seguirán apropiándose ilegítimamente del “patrimonio inmaterial”, conceptos donde se encuentra la “música de tradición oral” o “folclórica” o “indígena”.

Ya se comercializa el Día de Muertos, pronto las rutas misioneras, y a los voladores de Papantla posiblemente los veamos en el Circo Atayde o en comerciales de Peñafiel; seguiremos viendo enfrentamientos de las dos *Guelaguetzas* (la oficial y la tradicional), así como la Semana Santa de Iztapalapa televisada y los discos grabados por el INAH —en versión digital de Pentagrama— seguirán siendo revendidos en dólares por Internet o plagiadas por intérpretes que venden discos con la etiqueta *world music* en pro de la “universalidad musical”.