

Ramón Pelinski:

Etnomusicología en la edad posmoderna *

"No es difícil ver que el nuestro es un tiempo de nacimiento y un período de transición hacia una nueva era....La frivolidad y el aburrimiento que perturban el orden establecido, el vago presentimiento de algo desconocido, son los heraldos del cambio que se aproxima" (G. W. F. Hegel)

1. La condición posmoderna

No necesitamos estar particularmente alertas para observar que las condiciones materiales del capitalismo tardío están cambiando dramáticamente nuestros modos de vida. Manifestaciones de ello son la explosión de las nuevas tecnologías de la comunicación, la informática, el almacenamiento digital, la apertura del ciberespacio (que hasta en el Vaticano ha operado una especie de cibertransubstanciación), la reestructuración del capitalismo, las luchas por la reivindicación de las diferencias, la inmigración y los desplazamientos demográficos. Ya no hay fronteras claras entre culturas territorializadas y culturas deterritorializadas. Nuestra sociedad actual está transida de hibridación. Nuestro campo de trabajo funde y confunde la aldea con el ciberespacio.

El fracaso del comunismo y, en general, el colapso de la política de clases "ceden terreno a una gama difusa de 'políticas de la identidad'", basadas en las diferencias étnicas, sexuales o de género de grupos tradicionalmente humillados que luchan por obtener la igualdad (Eagleton 1996: vii, 24). Nuevas teorías proliferan para articular estas transformaciones poderosas que impulsan el pensamiento contemporáneo a pensar - con más dudas que certezas- el nuevo milenio.

El objetivo de este texto es mostrar cómo algunas ideas posmodernas han afectado las perspectivas teóricas, los objetivos y las cuestiones de la etnomusicología reciente. Mi presuposición es que algunos textos etnomusicológicos contemporáneos han ganado en sofisticación teórica, poder crítico y relevancia social en la medida en que se han emancipado de los vínculos (tal vez opresivos) que habían mantenido tradicionalmente con la etnología y la musicología. Dichos textos, liberados de una identidad disciplinar, buscan una inspiración más bien en las teorías posmodernas del posestructuralismo, del poscolonialismo, del posmarxismo y de la crítica feminista.

Dado que el posmodernismo significa cosas distintas para personas distintas que viven en medios culturales diferentes, es necesario presentar - aunque fuera sucintamente - aquellas ideas del posmodernismo que parecen haber tenido más repercusión en la etnomusicología reciente.

Como ha sucedido también en otras disciplinas humanistas, las ideas que fundan el pensamiento de la etnomusicología actual, provienen en gran parte de la apropiación, algo tardía, de teorías europeas de posguerra: la Escuela de

Frankfurt con Adorno en particular, los estructuralismos lingüístico y antropológico de Jakobson y Lévi-Strauss, los posestructuralismos de Foucault, Deleuze, Derrida y Lacan, Gramsci y el posmarxismo de Althusser, la sociología de Bourdieu, y, en fin, la nueva historia de Le Goff, Veyne y otros.

De una manera u otra, todos estos discursos están relacionados entre sí. **Común a ellos es el desafío a los relatos magistrales y totalizantes, esto es, a las 'grandes narrativas' de la Ilustración, del hegelianismo, del marxismo, etc, que pretenden ser fundación última para legitimar la creencia en el progreso histórico y en el poder emancipador de la razón.** Dichas teorías implican una visión eurocéntrica del mundo, un canon artístico y académico unidimensional, y formas ocultas de dominación patriarcal que sustentan relaciones racistas, sexistas, homofóbicas, y clasistas. Común a los discursos posmodernos es también apoyar las políticas de lo local y particular, favorecer posiciones de pluralidad y diferencia y presentarse como defensores de la diferencia racial, sexual y étnica (Giroux 1992: 29-55).

Las teorías posmodernas asumen una posición relativista : culturalmente, desafían las posiciones etnocéntricas en nombre del pluralismo; epistemológicamente, sostienen que "las teorías proveen en el mejor de los casos perspectivas parciales sobre sus objetos, y que toda representación cognitiva del mundo se reduce a construcciones lingüísticas e ideológicas (Best y Kellner 1991: 4). Para el posmodernismo, como para Nietzsche, no hay hechos, sino interpretaciones (aunque siguiendo a Eco cabría pensar que toda interpretación es interpretación de algo...) Así, para el posmodernismo, el conocimiento no es objetivo y neutral (positivismo), o emancipatorio (marxismo), sino más bien indisociable de regímenes de poder (Foucault).

El posmodernismo rechaza la idea moderna de un 'sujeto racional unificado' en favor de un sujeto social y lingüísticamente decentrado y fragmentado (Foucault), que sería más bien una construcción artificial de discurso, una simple 'posición de sujeto', un mero 'efecto del lenguaje, del deseo y del inconsciente' (Best and Kellner 1991: 5, 42). **El 'yo' es cada vez una entidad diferente: el sujeto no habla el lenguaje, sino que es hablado por él. Somos hablados por el discurso de las instituciones.** En esta revolución copernicana, el sujeto pierde su status ontológico: su lugar es ocupado por diferentes teorías de los que el sujeto es mera función. El posmodernismo elimina al sujeto como lugar y origen del discurso.

Si el sujeto posmoderno no es origen del discurso de conocimiento, y el mismo pensamiento no es más que una construcción lingüística, nos encontramos frente a una 'crisis de la representación' (o de la referencialidad) que, grosso modo, consiste en eliminar la identidad entre las palabras y las cosas. Por esta razón, el estudio cualitativo de los fenómenos sociales consistirá primeramente en el análisis de formaciones discursivas, esto es, de diferentes sistemas de significación o 'textos' vinculados a la expresión verbal (Tel Quel), cuyo análisis se puede llevar a cabo sin postular un sujeto activo, creador o productor. La lengua no es una objetivación individual sino colectiva, que existe independientemente del sujeto significante. Para los teóricos idealistas (o pantextualistas) del posmodernismo no existe una distinción entre discurso y realidad: el discurso es la realidad y

viceversa, (para parodiar a Hegel). El único saber significativo proviene de las formaciones discursivas, como sitios de la lucha por el poder mediante la producción de sentido. Para ellos, todo discurso cultural es discurso político.

Dado que el discurso es un sistema lingüístico que se autovalida, - un sistema que confirma la relación de la realidad proporcionada por quienes la utilizan (Foucault), la construcción de la verdad está asociada con sistemas de poder cuyas operaciones y contradicciones dialécticas pueden ser descubiertas por el método de la desconstrucción (Subotnick 1996). Si toda teoría está caracterizada por la topicalidad, esto es, si, como atestigua Slavoj Žižek "la teoría es siempre parte de la conjunción en la que interviene (...), un momento de la totalidad que es su 'objeto'" (Žižek 1994: 182), una de las tareas de la desconstrucción es justamente contrarrestar los efectos de esta topicalidad que amenazan naturalizar las estructuras ideológicas (Krimm 1998: 321).

En fin, puesto que la significación no está dada sino que es construida por la experiencia del receptor, el pensamiento posmoderno se empeña en comprender experiencias que conducen a la construcción de la subjetividad. Tales experiencias son a menudo corporales - esto es, prelógicas e inmediatas- y constitutivas de los procesos cognitivos.

Entre las teorías posmodernas que han informado la problemática de la etnomusicología contemporánea, destacan - más allá del posestructuralismo y del posmarxismo-, las críticas postcolonial y feminista.

Los teóricos del poscolonialismo (Memmi 1991; Fanon 1988, 1989; Fernández Retamar 1995; Saïd 1978, 1989, 1993; Freire 1972; Spivak 1987; Minh-Ha 1989; Bhabha 1994; Savigliano 1995, y otros) se proponen descolonizar el discurso que ha construido al Otro criticando las ideologías implicadas en su invención. Para utilizar una expresión feliz de Johannes Fabian (1983) sobre los antropólogos, podríamos decir que la mayor parte de las veces 'los etnomusicólogos no hablan con el Otro; hablan del Otro entre ellos.' Los discursos poscoloniales desconstruyen las implicaciones político-conceptuales de las dicotomías que las potencias coloniales han producido, a fin de ejercer hegemonía sobre un Otro supuestamente inferior, exótico, irracional, marginal. Los poderes coloniales lo han inventado, y pretenden representarlo, para explotarlo más eficazmente en nombre de los grandes relatos totalizadores del Occidente. Orientados hacia la racionalización universal, el progreso industrial y la expansión de los mercados, estos relatos erradican las historias locales o nacionales para proponer un destino común unificado para toda la humanidad - que sería, por cierto, el de la civilización Occidental, y erradican las historias locales o nacionales

Para el pensamiento poscolonial, la dicotomía centro-periferia pierde sentido en un mundo de redes múltiples en el cual los antiguos centros devienen móviles y excéntricos. Hoy el centro es nómada. Ello no puede ser de otra manera en una época de migraciones, desplazamientos, mestizaje generalizado, multiculturalismo, identidades complejas y lealtades dispersas. En estas condiciones emergen una literatura, un arte y una música poscoloniales como

nuevas formas de resistencia y nuevas sensibilidades para oponer tradiciones locales a la naturaleza multinacional del capital. Estas expresiones artísticas se valen de estrategias de significación y gramáticas de oposición, basadas en el **code switching**, sincretismo e hibridación frente a las diversas formas de hegemonía económica (Lipsitz 1994: 31).

Análogamente a la visión del Otro de las teorías poscoloniales, la crítica feminista exige el reconocimiento de los derechos de las mujeres a representarse a sí mismas en aquellos dominios de la vida de los cuales fueron excluidas por un patriarcado que usurpó sus funciones significativas y representativas, erradicando su presencia histórica (McClary 1991, 1993; Citron 1993; Solie 1993; Cook y Tsou 1994). Las diferencias de género son concebidas como construcciones culturales, políticas y simbólicas que crean relaciones asimétricas de subordinación - lo masculino es hegemónico con respecto a lo femenino - de las cuales las mujeres buscan emanciparse. El género como categoría analítica, más aún, como paradigma de la nueva musicología, ha protagonizado la investigación musical desde mediados de los años 80, cuando la (etno)musicología comenzó a abandonar la insularidad de sus estudios positivistas para abrirse a debates corrientes en las ciencias sociales y humanas sobre la experiencia humana, la constitución de la subjetividad, las políticas de la identidad, de la representación y del poder, **el papel de la música en la construcción de realidades sociales, etc.**

A la crítica feminista se une la crítica gay y lesbiana (Brett, Thomas y Wood, 1994) en el empeño de proponer una aproximación alternativa al estudio del hecho musical, que tome en cuenta la subjetividad de aquellos 'Otros' que han sido tradicionalmente menospreciados, excluidos y ocultados por la historia musical.

De este modo, las teorías posmodernas del poscolonialismo y del feminismo contribuyen a situar las políticas de la representación discursiva de la identidad étnica y de género en el centro del debate musical crítico.

2. La etnomusicología en la edad posmoderna

La etnomusicología actual, lejos de temer el diálogo con estas ideas, se nutre de ellas para articular nuevos problemas, en los que la música, más allá de buscar su identidad en rasgos sónicos, simboliza pensamientos y prácticas políticas, sociales y culturales de nuestro tiempo.

Si bien es cierto que los debates actuales de la musicología - en particular de la musicología norteamericana - están informados por perspectivas posmodernas (Kramer 1992, 1993; Tomlinson 1993; Pasler 1997), sería hipérbole afirmar que la etnomusicología contemporánea está colonizada por la teoría posmoderna. Por una parte, en gran parte del mundo no se dan las condiciones materiales que promueven reflexiones posmodernas; y en aquellas regiones donde tales condiciones se dan, hay un lastre histórico que a menudo se opone a re teorizar nuestro campo de estudios. Por otra parte, pertenece al concepto mismo de posmodernidad el reconocimiento del pluralismo de tendencias epistemológicas y

discursivas que responden a aspectos particulares de la realidad musical. En consecuencia, lo que en el curso de esta disertación llamaremos, por razones de operatividad, "etnomusicología posmoderna" no denotará sino aquellas tendencias emergentes protagonizadas por algunos etnomusicólogos que trascienden los límites de categorías intelectuales recibidas para elaborar nuevas teorías inspiradas en la 'condición posmoderna.'

2.1. Música e identidades sociales

En las últimas décadas, los etnomusicólogos han prestado especial atención a las diferencias de género (crítica feminista, gay y lesbiana) y de edad (teorías sobre las músicas populares de los jóvenes).

La concepción de un sujeto fragmentado y artificialmente construido como una función del lenguaje, la nueva aproximación al hecho diferencial del género rechaza la visión esencialista de una identidad estática y constante, en favor de una visión de las identidades como procesos dinámicos, complejos, frecuentemente reinterpretados, generalmente imaginados, y sujetos a negociaciones coyunturales.

Por otra parte, entre identidad y música existe un vínculo privilegiado: la música posee el poder de ofrecer a la gente la experiencia corporal de sus identidades imaginadas en el momento de la performance (Frith 1996). **La performance no reenvía a un sentimiento de identidad que estaría detrás (o más arriba, o debajo) de la performance, sino que es la realidad misma de la identidad.** Para Turino, la ejecución musical 'no es puramente una afirmación sobre identidad y cosmovisión, sino que es más bien la esencia de tal afirmación' (Turino 1989: 29). Dicho de otra manera: **'hacer música no es una manera de expresar ideas; es una manera de vivirlas.'** (Frith 1996). Además, pensar que la performance no es símbolo de cosas externas a ella, sino esas mismas cosas manifestadas como performance, es un retorno hacia una fenomenología de las cosas mismas (Friedson 1996: xi-xvi)

Al disolverse la oposición colonial de centro-periferia, los límites entre los territorios étnicos y las fronteras entre las músicas, la oferta musical de imágenes identitarias es ilimitada en su diversidad: se extiende desde las músicas territorializadas que configuraron las primeras ficciones identitarias de nuestra infancia hasta el flujo global de las músicas mediatizadas que tanto pueden imponernos las ficciones identitarias del colonizador, como permitir que veamos en la música del Otro aspectos (y espectros) de nuestra propia identidad.

Probablemente no hay texto etnomusicológico contemporáneo que no trate aunque sea implícitamente los procesos de construcción identitaria. Para no mencionar más que un par de ejemplos: Para Turino, la construcción de identidades "implica procesos creativos continuos que cuestionan las concepciones esencialistas de la cultura y la identidad" (1993:13). Así, entre los indios de Conima (Perú) que emigran a la ciudad de Lima, emergen nuevas identidades sociales: en lugar de la identidad única de su comunidad de origen, los indios construyen una identidad nueva que sintetiza elementos montañoses,

comportamientos urbanos, cultura internacional del rock, etc. Por su parte, M. Stokes (1994) muestra cómo la construcción musical del lugar imbrica cuestiones de etnicidad e identidad.

La contribución particular de la etnomusicología a la comprensión de las relaciones entre música e identidad se distingue por haber mostrado a nivel global que los conceptos, comportamientos y músicas que se relacionan directamente con el género son construcciones culturalmente variables (Sarkissian 1992: 345; Koskoff 1989; Herndon y Ziegler 1990; Robertson 1993). Por lo demás, tanto el feminismo como la musicología gay y lesbiana (Brett 1994; Cusick 1994) han contribuido a promover el debate sobre cuestiones contemporáneas que han sido ignoradas por la (etno)musicología tradicional, tales como el papel del género, del deseo, de la subjetividad y de la experiencia personal de la música y del cuerpo en la constitución de la identidad.

2.2. Globalización y localismo, diáspora e identidad

El problema de la construcción de identidades culturales vuelve a plantearse en aquellos textos cuyo objeto principal es la relación dialéctica entre globalización y localismo: el posmodernismo desencadena el poder de lo local, regional, idiosincrático para homogeneizarlo globalmente bajo la forma de World Music.

En efecto, la condensación del tiempo histórico, el empequeñecimiento del espacio geográfico, y la promiscuidad de sonidos provenientes de lugares distantes, inspiran aquellos estudios que examinan críticamente las estrategias de fusión y confusión de sonidos y sentidos locales, y la circulación de sonidos y sentidos entre audiencias locales y transnacionales en un mundo en el que las culturas autónomas, homogéneas y autocontenidas dentro de territorios soberanos con fronteras bien demarcadas, son entidades e identidades en vías de disolución (Guilbault 1993a; Lipsitz 1994; Mitchell 1996).

Los estudios sobre globalización y localismo están particularmente enfocados hacia cuestiones políticas y estéticas de las músicas transnacionales y de las diferencias culturales que ellas implican, hacia la dialéctica entre homogeneización y diversidad, y hacia las categorías (pastiche, nostalgia) que caracterizan la producción de la "World music", etc (Erlmann 1993: 3-15; 1994; 1998: 12-21).

La globalización de la industria musical -en particular aquella que produce la World music, suscita también problemas de identidad en relación con el imperialismo cultural, y la creación o confirmación de un espacio local propio (Guilbault 1993b; 1996). Según George Lipsitz (1994:3), las transformaciones de la música popular involucran cambios en la poética y la política del lugar. A pesar de la globalización de los medios de producción y de distribución, y a pesar de su carácter viajero, las músicas populares contemporáneas refuerzan y a la vez sabotean los vínculos con su lugar de origen. Bien que la comunicación musical intercultural trae recuerdos de colonialismo (exotismo, racismo), las condiciones emergentes de la globalización están cambiando este panorama: a pesar de la integración global, las identidades locales no desaparecen.

Por otro lado, en un tiempo de heterogeneidad, hibridación, y multiplicidad, y en un mundo interconectado, en que el capital opera a escala global, las identidades territorializadas en perspectivas locales tienen la posibilidad de abrirse a las identidades diaspóricas que les ofrece la globalización.

En fin, gracias a la interconexión de prácticas musicales y discursivas en un mundo globalizado y mediatizado, **el objeto de estudio de una etnomusicología posmoderna resulta más complejo - una complejidad que reside menos en la materia sonora que en su situacionalidad social.** Como luego veremos, esta complejidad resulta particularmente evidente en el trabajo etnográfico.

2.3. El cuerpo en la música

La participación del cuerpo en la formación de significaciones prelógicas y prediscursivas es uno de los temas centrales del posmodernismo en su crítica a la moral cristiana, a la racionalidad moderna y al objetivismo científico. Esta crítica tiene que ver con la represión del cuerpo en la cultura Occidental y con el rechazo del mismo como medio de conocimiento en **la dicotomía Cartesiana de cuerpo y espíritu.**

La búsqueda secular de sentido racional y abstracto detrás de la superficie sensible de la música ha desviado la atención de los aspectos corporales de la música, visiblemente ausentes en los discursos musicológicos institucionalizados. Por el contrario, la centralidad del cuerpo en la comprensión de la música ha sido constantemente acentuada por las llamadas 'musicologías alternativas': estudios en música popular, estudios de música y género, teoría crítica feminista (Middleton 1983: 235-70; Brett 1994: 371; McClary 1991: 23), etc. Estas musicologías tienen en común la cuestión recurrente de cómo conceptualizar el cuerpo en cuanto condición de posibilidad para toda experiencia musical posible (Walser 1991; McClary y Walser 1994). En particular, la crítica feminista apela a la performatividad de la música en cuanto 'la actualización de la música por cuerpos reales y voces reales que bajan la música de estratosfera para participar en prácticas cotidianas.' (McClary 1991: 417).

2.4. El impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación

La relación privilegiada que la posmodernidad guarda con los medios de difusión masiva y las nuevas tecnologías de la comunicación ha sido también objeto de atención por parte de los investigadores, particularmente por aquellos que estudian las músicas populares. Dado que estos medios han sido decisivos en la creación de una cultura de masas, los procesos de producción, de difusión y de recepción han sido el terreno de investigaciones particularmente fructíferas para el desarrollo de teorías.

Sabemos que la comunicación masiva tiende a reducir la experiencia de la realidad a una experiencia de imágenes. En este sentido, la TV resulta el medio más típico de la cultura posmoderna. Si los medios de comunicación masiva propagan simultáneamente a nivel global representaciones (imágenes) que no se

pueden distinguir de la realidad, podemos hablar de la insensibilidad creciente del público que ve la TV y asiste a la realidad como espectáculo (Eco, Baudrillard). En esta perspectiva se inscriben algunos trabajos que estudian la percepción distraída, diseminada, fragmentada (Benjamin) del televidente, una actitud que representaría la estructura misma del conocimiento y de la percepción de fines del siglo XX (Straw 1993). Por su parte, de Carvalho reflexiona sobre los cambios de sensibilidad que las innovaciones tecnológicas provocan en la ejecución y la recepción musical de los circuitos de consumo musical actual. Estas innovaciones "provocan una constante renovación de la percepción del oyente de música" y propician un clima mediático "que homogeneiza el impacto sensorial de la música." (Carvalho 1996: 254-55). Más aún, las nuevas tecnologías de grabación y de reproducción llevan a un gusto estandarizado, en el que **el control electrónico de la alteridad anula las diferencias entre las músicas.**

Otros medios de comunicación masiva, como la cassette, también han configurado de manera específica la producción, difusión y recepción de la música popular contemporánea (Manuel 1993).

2.5. La reconceptualización de la etnografía musical

La nueva etnografía musical se funda en reflexiones críticas que tienen por objeto tanto la experiencia directa del trabajo de campo, como su representación interpretativa en la forma de textos.

2.5.1. Trabajo de campo

El trabajo de campo está muy alejado de aquellas misiones folklóricas cuyo objeto principal era recoger la mayor cantidad posible de piezas para someterlas después a la clasificación, descripción, análisis y explicación en el gabinete del investigador. Las 'relaciones asimétricas' que el contexto colonial crea en este tipo de trabajo no pueden captar los aspectos interpersonales humanos y comprometerse en 'procesos interactivos personales' que reconocen los valores específicos de las sociedades estudiadas (Barz y Cooley 1997: 7, 11; Canzio 1995). Para obtener una comprensión intercultural inmediatamente vivida, **la etnografía musical actual reconceptualiza el trabajo de campo, buscando nuevos modelos de etnografía en una pluralidad de inspiraciones: las teorías feministas (McClary 1991, 1993; Koskoff 1987, 1993), la fenomenología (Titon 1997, Friedson 1996), la hermenéutica (Rice 1997), el dialogismo bakhtiniano (Feld 1990), etc.** En particular el feminismo ha mostrado el carácter androcéntrico de lo que pretende ser escritura genéricamente neutra (Babiracki 1997: 121-36)

En esta línea, las interrogaciones de la etnografía musical actual están teñidas de posmodernismo: ¿Qué podemos conocer a través del trabajo de campo sin explotar a los detentores de la cultura investigada? ¿Qué puede ofrecer la etnografía musical al conocimiento del ser humano? ¿Qué obligaciones de reciprocidad tiene el etnomusicólogo frente a los miembros de la cultura que estudia? (Clifford 1983; Barz y Cooley 1997: 11). Como observa Timothy J. Cooley **pasar del estudio de la música como objeto al estudio de la música como**

cultura lleva a practicar una etnomusicología reflexiva en la cual el investigador no puede situarse fuera de la cultura como observador de una cultura objetivamente observable. Dado que la subjetividad del investigador interfiere en el proceso de su experiencia de la cultura estudiada (vvida), es necesario que **explícite su posición epistemológica y el modo de su relación con la cultura estudiada (Cooley 1997: 16-7; Kisliuk 1997: 23-44).**

2.5.2. El Otro entre nosotros, o la etnomusicología repatriada.

La crítica protagonizada por los discursos poscoloniales ha contribuido a reorientar la investigación etnomusicológica hacia **campos de trabajo más cercanos a la vida cotidiana del investigador.** Esta reorientación recibe el nombre de 'etnomusicología repatriada'. Contrapartida de la etnoteoría, la etnomusicología repatriada surge implícitamente del discurso poscolonial. **Postular el derecho de las culturas africanas o sudamericanas a expresarse con su propia voz, equivale a admitir que también las minorías étnicas de la ciudad en que vivimos pueden atraer la atención del investigador musical.** La 'fantasía pastoral' de una cultura exótica - pura y lejana- como objeto de estudio, es un residuo de la escuela de Berlín (Musicología comparada), para la cual la búsqueda de universales era más importante que la comprensión de la especificidad de una cultura musical a partir de un contacto inmediato con ella. Si la extrañeza del Otro es ya mi propia extrañeza, más vale repatriar el objeto de mi estudio. Esta perspectiva tiene la ventaja de aguzar la mirada lejana del etnógrafo con la certeza inmediata del **'insider'**

Las exploraciones en dirección a una **'etnomusicología urbana'** han sido protagonizadas por Adelaide Reyes Schramm ([1979] 1992), quien propone como objeto de estudio las minorías étnicas en el contexto urbano de las grandes ciudades. M. Slobin (1993) ofrece un estudio programático de las prácticas musicales - diversas y complejas, que las subculturas minoritarias mantienen en las grandes ciudades, cultivando lazos interculturales en redes transnacionales y transétnicas, en las cuales lo global sigue implicando lo local.

La etnografía musical urbana que tiene por objeto el estudio de prácticas musicales populares es un terreno en el que se distinguen particularmente los estudiosos anglosajones (por ejemplo I. Chambers, R. Middleton, S. Cohen, J. Shepherd, A. Goodwin, S. Frith, L. Grossberg, y muchos otros). Entre ellos, P. Manuel (1995) ha enfatizado las 'inclinaciones inherentes' entre las subculturas urbanas y la estética posmoderna.

En fin, un aspecto particular de la repatriación de la etnomusicología es la consideración de la propia tradición musical erudita como objeto de estudio etnomusicológico. (Kingsbury 1988; Jeffery 1992; Nettl 1992a; 1992c; 1995). Podríamos denominar esta tendencia como 'autoetnomusicología', una tendencia que se distingue por reconocer al yo como alteridad, la propia identidad como diferencia. En efecto, un criterio para evaluar la pertinencia de una descripción socio-musical de las músicas del Otro, sería aplicarlo a nosotros mismos (Rosaldo).

2.5.3. Crisis de la autoridad etnográfica.

La crítica de la construcción colonial del Otro ha comportado una crisis de la autoridad etnográfica. Esta crisis se manifiesta, según J. Clifford, en el hecho de que **el Primer mundo ya no es origen y fundamento de verdad antropológica.** Vivimos más bien en una situación de comunicación y de contacto intercultural en la cual **los procesos de interpretación son recíprocos** (Clifford 1980; 1983: 119; 1988). En una situación de etnografía generalizada, la autoridad etnográfica está distribuida entre el etnomusicólogo y sus colaboradores de modo que entre ellos se establece un vínculo de reciprocidad (Clifford 1983). Más allá del intercambio de informaciones sobre las respectivas culturas, este vínculo es uno de los fundamentos éticos de la comprensión intercultural como proceso de 'fusión dialógica de horizontes' (Gadamer) culturales,

Tradicionalmente, era el etnomusicólogo quien 'decía la última palabra' sobre una cultura musical determinada. Hoy, sabiendo que el Otro, a quien describimos, es en gran parte fruto de nuestra construcción intelectual, nos preguntamos quién está legitimado para tomar la palabra en representación de quién, cuál es el papel del etnomusicólogo en la descripción e interpretación de una cultura y cuál el del colaborador autóctono que nos hace el don de su competencia cultural. La **problemática de la representación y de la autoridad** es particularmente visible en la producción y recepción de películas y vídeos (Titon 1992; Dornfeld 1992)

2.6. Nuevas políticas de la representación

El posmodernismo ha incentivado la reflexión sobre la adecuación y la legitimidad de nuestros medios para representar (textualmente) la Alteridad cultural (Barz y Cooley 1997:1). Una de las repercusiones del discurso poscolonial en la etnomusicología actual es, en efecto, el reconocimiento de que **representar la cultura del Otro, pasa necesariamente por las categorías mentales del investigador.** Lo que importa es admitir la acción del filtro cultural y no pretender presentar el propio discurso como 'reflejo fiel' de la cultura del Otro.

El elemento de subjetividad es inevitable y solamente llega a ser un obstáculo para la adquisición del conocimiento del Otro, si no se reconoce su existencia, haciendo pasar por lo tanto la representación subjetiva por verdad objetiva. No se trata, pues, de encontrar simplemente lo que uno quiere encontrar y después contárselo a todo el mundo...El sujeto del discurso debe, pues, identificar su posición social e intelectual para poner en evidencia las relaciones de poder involucradas en sus palabras. Desde *Orientalism* de Edward W. Saïd (1978), no podemos negar que el Otro es el resultado de una construcción ideológica en la que interviene toda clase de filtros, con un sistema de proyecciones, rechazos y discriminaciones generalmente interiorizados.

La subjetividad del investigador juega un papel decisivo en la reconceptualización de la etnografía musical. En lugar de ofrecer descripciones puramente objetivistas y 'científicas' que pretenden explicar la música con una conceptualización racional y lógica, el etnomusicólogo involucra sus propios sentimientos y

reacciones emotivas en sus reflexiones sobre la experiencia del campo. **El objeto de la búsqueda** no es el objeto musical, sino más bien la música en cuanto cultura, esto es, **la música comprendida desde la experiencia personal, directa, corporal, cinestésica**. Mientras el etnógrafo moderno se situaba en un punto fuera de la cultura, desde el cual representaba al Otro, y aceptaba el paradigma científico según el cual la cultura sería objetivamente observable, el etnógrafo posmoderno trata de comprender su posición frente la cultura estudiada, explicitando sus puntos de vista epistemológicos, sus relaciones con la cultura y las personas que estudia, etc (Barz y Cooley 1997: 16-7)

2.7. Representación y hermenéutica

La emergencia de las teorías poscoloniales en etnomusicología coincide con un retroceso de las posiciones formalistas, universalistas y estructuralistas, en favor de un retorno de la **hermenéutica fenomenológica** (Rice 1997: 101-20. Véase no obstante Meyer 1960 y 1998) y de una atención mayor a la construcción social de significaciones. Tal es, por ejemplo, el paso de la 'primera' semiología musical propuesta por Jean-Jacques Nattiez en los años setenta a sus posiciones epistemológicas actuales, en las que la hermenéutica juega un papel importante (Nattiez 1990).

Una posición cercana a los ideales del posmodernismo es la de aquellos etnomusicólogos (por ejemplo Friedson 1996; Rice 1997) que apelan a diversas metáforas de la fenomenología hermenéutica de Edmund Husserl, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, y Paul Ricoeur. Más allá de las oposiciones entre émico y ético, 'insider' y 'outsider' - implicadas en la noción de fronteras culturales -, más allá de la oposición entre trabajo de campo y escritura académica, vivencia y representación, **el etnomusicólogo aspira a disolver las fronteras entre el Yo y el Otro, en una progresiva 'fusión de horizontes' culturales (Gadamer)**. Por otra parte, nuestra condición ontológica de 'ser-en-el-mundo' (Heidegger) tiene prioridad sobre el conocimiento, la comprensión y la interpretación. **La comprensión preverbal precede la explicación**, como lo hemos experimentado frecuentemente en el trato con músicos de tradición oral que no poseen una teoría musical formalizada (Rice 1997: 114 -5).

2.8. Retóricas de la representación.

La crisis de la autoridad etnográfica -vinculada a la arriba mencionada crisis de la representación- y el 'epistemocentrismo' que este concepto involucra, han llevado a buscar nuevas estrategias retóricas para la representación cultural que van más allá del estilo objetivista de escritura (Barz y Cooley 1997: 38). En primer lugar está la noción poscolonial de que la descripción etnográfica y su interpretación implican la elección de estrategias discursivas acordes con el contexto socio-cultural y los hábitos discursivos de la cultura estudiada. Así, el antropólogo Renato Rosaldo cree que una disciplina que opera a nivel global, tiene que admitir estrategias retóricas en respuesta a la diversidad de las culturas con las cuales entra en diálogo. Se trata de incluir al Otro en el discurso del etnomusicólogo, sea apelando a recursos de escritura que enfatizan la palabra del

lugareño, sea utilizando modos de representación afines a los de la cultura estudiada.

En consecuencia, los modos de representación posmoderna tienden a abandonar el registro académico - objetivista y 'científico' de escritura unidimensional para experimentar con **retóricas nuevas**. Algunos (etno)musicólogos enfatizan las interferencias e hibridaciones entre músicas eruditas, tradicionales y masivas desclasificándolas por medio de yuxtaposiciones provocativas de textos. Por ejemplo, McClary (1991), reúne estudios sobre músicas eruditas y populares en un mismo volumen; Walser (1993: 57-107) señala rasgos de virtuosismo clásico en un sólo de guitarra eléctrica de heavy metal. Con tales procedimientos se pretende **democratizar el canon**, minorizando las músicas mayores y mayorizando las músicas menores. En otros casos, una proliferación masiva de citas, neologismos, conceptos de la nueva filosofía francesa, etc, producen probablemente más abstracción de lo que la música tratada puede consumir, como es el caso del brillante estudio de Siciliano (1997) sobre música popular y posmodernidad. Estrategias frecuentes son los cambios de registro narrativo y la mezcla de géneros, los textos colaborativos, el diálogo, el etnotexto, y la ficción. Dichas estrategias tienen en común que todas ellas abren la posibilidad de varias lecturas, una visión multiperspectivista de la realidad musical, **el rechazo de verdades absolutas y monolíticas, etc.**

2.8.1. La mezcla de géneros

Something is happening to the way we think about the way we think, decía Clifford Geertz hablando de la frecuente mezcla de géneros en la escritura intelectual y artística de los últimos años (1983: 20). **Análogamente a la práctica musical contemporánea, el pastiche y el bricolage invaden la escritura etnográfica para desactivar posibles imposiciones de verdad única.** Los discursos de la etnografía contemporánea son discursos de pluralidad como lo muestran la polifonía de voces divergentes, la yuxtaposición de géneros literarios y, sobre todo, el perspectivismo epistemológico que los inspira. Puesto que ya no existe un paradigma unificador (como lo ha sido, por ejemplo, el paradigma antropológico en la etnomusicología norteamericana durante más de veinte años), hoy es posible, para citar ejemplos evidentes, que teóricos postmarxistas de la música popular integren ideas de la semiología (Tagg 1987; Shepherd y Wicke, 1995), la cual, a su vez, no desdeña el trato con la hermenéutica (Nattiez, 1994). Por otra parte, la pluralidad de estrategias discursivas responde a una concepción del objeto de conocimiento cuyas múltiples facetas pueden adquirir luz propia mediante recursos retóricos adecuados.

Los ejemplos de este nuevo modo de escritura se distinguen por su pluralismo metodológico, una modalidad reflexiva que suspende la oposición entre registros narrativos (diarios de campo, cuadernos de viaje, descripciones etnográficas, etc.) y, en fin, un estilo literario cultivado cuya **lengua** seduce. Podemos citar entre ellos a Lortat-Jacob (1990), Taylor (1998), y Savigliano (1995, 1997), en cuyos trabajos la invención narrativa - con una mezcla novedosa de diálogo, ficción, poesía, drama, teoría pura y dura, etc. -, y finura reflexiva se alejan

transgresivamente de la escritura académica para descubrir aspectos de la música que suelen pasar generalmente desapercibidos a la etnomusicología convencional.

2.8.2. Texto colaborativo

Todo trabajo de investigación es empresa colectiva en varios sentidos: tanto en lo que atañe a la productividad del diálogo intersubjetivo entre investigadores, como en lo que atañe a la actitud de reciprocidad con los autóctonos, cuyas informaciones son objeto de 'traducciones' negociadas con ellos y presentadas en forma accesible para su reapropiación (Clifford 1980: 518-32). La presencia de diferentes voces en una investigación no es accidental: enfatiza la voz del autóctono, quien puede eventualmente protagonizar la autoría del texto como colaborador o coautor. Responde, además, a la intención de presentar diversos puntos de vista, favorecer lecturas desde distintas perspectivas (Bakhtin 1981) y **distribuir la autoridad etnográfica entre investigadores y autóctonos informantes,** colaboradores o amigos, para que éstos tengan la posibilidad de controlar la interpretación de su propia historia. Tal es la estrategia utilizada por Guilbault en su estudio sobre el Zouk (1993a).

Otros ejemplos de este perspectivismo son el artículo de Helen Koskoff (1993) sobre el canto de Miriam, una mujer Hasid, que entrelaza las perspectivas descriptivas y analíticas del observador externo, con la perspectiva de su comunidad religiosa (los Lubavitcher) para terminar introduciendo la dinámica del poder que existe entre el observador y el Otro observado; y mi propio

reestudio de un cancionero castellonense, en el que los textos de tres etnomusicólogos 'outsiders' hacen contrapunto con los textos de dos lugareños: un danzante y un político (Pelinski 1997b). **En esta manera de trabajar, los 'informantes' de la vieja etnografía se transforman en colaboradores y co-autores, y los 'etnomusicólogos', en audiencia activa y dialogante.**

2.8.3. Diálogo

Diálogo es metáfora hermenéutica para nombrar el proceso de comprensión mutua, interpersonal o intercultural, en el cual las dicotomías de sujeto y objeto tienden a desaparecer. Es el sitio en el cual los dialogantes leen, debaten, contradicen y critican libremente las prácticas culturales, en un proceso de relación recíproca (Erlmann 1996: 11-2).

La metáfora del diálogo expresa que, para obtener una comprensión intercultural, es preciso reconocerse a sí mismo (esto es, su propia cultura), reconocer al Otro y dialogar con el Otro sobre la base de la Alteridad que nos constituye. Esto significa admitir que **'yo es un Otro'** (Rimbaud) antes de poder descubrir que **'el Otro es un yo'** (Todorov 1989:49). En este diálogo nadie tiene la última palabra, ninguna voz reduce la otra a una simple condición de objeto, y el otro es reconocido como sujeto (Todorov 1982: 311).

La finalidad del diálogo es, pues, obtener una comprensión intercultural. Como

toda comprensión, se trata de una aproximación, obtenida de varias maneras a través del diálogo, esto es, de una mutua corrección de la comprensión por cada participante hasta llegar a un acuerdo adecuado sobre toda interacción particular (Marcus y Fischer 1986: 29). En efecto, la tradición hermenéutica reciente (Gadamer, Ricoeur, Geertz) nos ha enseñado que comprender la cultura del Otro, implica un diálogo continuo entre mis 'prejuicios' culturales y los del Otro, en cuyo horizonte su diferencia aparece como una de las manifestaciones múltiples de la unidad del ser humano. La noción de dialogismo (Bakhtin 1981: 324-30) remite a un **discurso polifónico** en el que voces diferentes se entrelazan y se orientan hacia la fusión de sus respectivos horizontes socio-culturales - un objetivo que, aunque utópico, no debe ser descartado.

Hay que señalar, sin embargo, que en el proceso dialógico, la fusión de los horizontes socio-culturales no implica la disolución de la identidad cultural. En efecto, la comunicación intercultural puede de valerse de un 'lenguaje de contraste perspicuo' (Charles Taylor), esto es un lenguaje 'en el cual nosotros formularíamos ambas, su forma de vida y la nuestra como posibilidades alternativas en relación con ciertas constantes humanas comunes a ambas un lenguaje en el cual las posibles variaciones humanas serían formuladas de tal manera que ambas, sus formas de vida y la nuestra, serían perspicuamente descritas como **variaciones alternativas.**' (Taylor 1985: 125)

La metáfora del diálogo se ha utilizado en la etnomusicología con varias connotaciones: como un intento de apropiación de la hermenéutica en el proceso de comprensión de otras culturas (Rice 1997), en un sentido más vasto, como 'diálogo de las culturas', o, en fin, como estrategia para la construcción de textos (Ch. Keil y S. Feld 1994). Por su parte, en el Postscript a la segunda edición de *Sound and Sentiment* (1990: 239-68) Feld, basándose en Bakhtin, plasma el concepto de *dialogic editing* en cuanto negociación entre el autor y los Kaluli sobre lo que el libro dice de ellos. Aquí el diálogo es yuxtaposición de voces, que abre cuestiones sobre derechos, autoridad, y poder de controlar lo dicho; es, en fin, mostrar **cómo los Kaluli interpretan la interpretación que de su cultura hizo el autor del libro.**

2.8.4. Etnotexto

Otra forma retórica de descripción etnográfica es la representación cultural basada casi exclusivamente en la terminología musical de los autóctonos. El investigador deja de lado la subjetividad de sus ímpetus hermenéuticos para dar lugar a la voz del autóctono, a la cual se le atribuye una objetividad de la que carecería la voz del investigador. Resultado de esta estrategia con pretensiones de objetividad científica, son los etnotextos que presuponen el reconocimiento de registros, niveles o modos teóricos propios de las culturas estudiadas (de Coppet y Zemp 1978).

2.8.5. Ficción n

En ciertos casos, las fronteras entre ficción y no ficción, literatura y

etnomusicología, resultan borrosas. El etnomusicólogo-autor produce una obra literaria que describe situaciones y comportamientos atribuibles a las experiencias de campo de un etnomusicólogo. En este registro, basándose en las prácticas y el saber musical de comunidades indígenas imaginarias, Lortat-Jacob (1994) escribe un tratado ficticio de etnomusicología. Se trata de un texto que no tiene por objeto una etnografía 'real', sino una textualización de **una larga experiencia personal de trabajo de campo que produce una etnografía virtual** (véase Geertz 1988; Okely 1992).

2.8.6. Representaciones globales de la música.

Uno de los aspectos más productivos de las teorías poscoloniales es la crítica al etnocentrismo arraigado en la historiografía de la música occidental. Esta crítica se ha plasmado en representaciones globales de las músicas del mundo, que, por otra parte, corresponden a transformaciones profundas de la práctica musical contemporánea. En efecto, hoy, las músicas homogéneas de pequeñas comunidades indígenas aisladas que solían ser objeto casi exclusivo de la etnomusicología ceden lugar a músicas híbridas de sociedades urbanas. Los estilos unitarios tienden a disolverse en el proceso de su diseminación global. Las músicas viajan en el espacio y en el tiempo, acortan las distancias tanto espaciales como temporales, abolen la separación entre arte erudito y arte popular, entre tradiciones orales y escritas, entre música erudita, folklórica y masiva. La 'simultaneidad de todo con todo' (Jameson 1984) lleva, a su vez, al pastiche como forma adecuada de la expresión posmoderna. **La práctica de la composición y de la improvisación posmodernas imagina constantemente nuevas fusiones y confusiones entre músicas eruditas, tradicionales y masivas. Estudiar la música hoy, es 'ocuparse de las mezclas'** (García Canclini 1992: 11-2).

No es sorprendente, pues, que una etnomusicología alerta a los cambios en la vida musical actual, busque maneras de representar esta nueva situación. Mientras algunos etnomusicólogos dan cuenta del impacto de las músicas occidentales sobre las músicas del mundo (Nettl 1985), otros documentan la recepción de estas músicas en el mundo actual. Ya en 1977 D. Reck exploraba músicas tradicionales y populares de Oceanía, Asia, Africa, Europa y América. Con mayor o menor éxito académico, empresas panorámicas fueron llevadas a cabo por May (1988), Titon con Koetting, McAllester (1992), y Manuel (1988), sin olvidar World Music. The rough Guide (1994.). Entre los proyectos comprensivos cabe notar también World Music, editado por Simon Broughton y otros (1994), The Penguin Encyclopedia of Popular Music, editada por D. Clarke, y la reciente Garland Encyclopedia of World Music (1996-) proyectada en nueve volúmenes bajo la dirección de B. Nettl, J. Porter y T. Rice. El proyecto más vasto - y más largamente esperado - es The Universe of Music. A History (ed. gl. Kuss 2000) cuya ambición es presentar en sincronía virtual un panorama de todas las músicas del mundo.

3. Conclusión

El tratamiento de las cuestiones discutidas en este estudio ha pretendido basarse

en los varios discursos del posmodernismo (posestructuralismo, desconstruccionismo, poscolonialismo, etc) que proveen reflexiones teóricamente provocativas y estimulan la transgresión de las fronteras tradicionales de la etnomusicología. **En efecto, la etnomusicología actual tiende a integrar su discurso en los contextos más vastos de otros discursos, sean éstos antropológicos, sociológicos, filosóficos, históricos, etc. Esta apertura interdisciplinaria coincide con las prácticas musicales contemporáneas que suelen ser condensaciones de una pléthora de estilos musicales, un cruzamiento de códigos y voces diferentes. El discurso de la etnomusicología actual es plural y polifónico.**

Termino estas consideraciones con una serie de enunciados que me parecen resumir el objetivo que nos proponíamos, esto es, esclarecer la relación existente entre diversas tendencias de la etnomusicología actual y los varios discursos que pueblan el lenguaje del posmodernismo.

Hemos visto que ciertas expresiones de la etnomusicología actual trabajan en concordancia con ideas del pensamiento contemporáneo que constituyen debates centrales en los movimientos llamados poscolonial, feminista y, en general, posmoderno. Basadas en tales discursos, algunos investigadores proponen nuevos enfoques a la investigación musical. Para lograr este objetivo, la etnomusicología se esfuerza por mantener una actitud reflexiva y crítica sobre sus propias premisas teóricas. Al explicitar sus premisas, facilita el debate de ideas con otras orientaciones de la investigación musical, y asume una actitud de diálogo con disciplinas y tendencias afines.

La etnomusicología en la edad posmoderna ve el pretendido 'discurso verdadero' y 'las verdades absolutas' de la ideología positivista como un valor contextualmente variable, que depende de la posición y de los intereses del sujeto investigador. Acorde con el cambio de paradigma científico operado en el siglo XX (Th. Kuhn), no ignora el papel de la subjetividad y el 'punto de vista' del investigador en la constitución del objeto de investigación y en la producción de los resultados de la misma.

Es improbable que las cuestiones precedentes hubieran podido ser planteadas dentro de un paradigma enraizado en modelos totalizadores, verdades objetivas y positivas, centradas en análisis musicales inmanentes, y claras clasificaciones de géneros musicales y culturas, relaciones transparentes entre estructuras musicales y sociales, en un régimen disciplinario de verdades etnomusicológicas.

Sin desmedro de poseer perspectivas teóricas propias y una historia distinta en el concierto de las disciplinas académicas, **la etnomusicología posee vocación interdisciplinaria. Su tendencia a apropiarse críticamente del discurso de otras disciplinas muestra que su sentimiento de identidad y de jerarquía disciplinaria es tan débil, que no le importa ponerse trajes ajenos, a condición de que le queden bien.** En vez de moverse dentro de compartimentos estancos, prefiere cruzar fronteras y ensanchar la noción de investigación musical, extendiéndola a todos los sonidos que la gente utiliza - inclusive los de la propia cultura - y a todos los sentidos que la gente le otorga.

La etnomusicología ha abandonado, como innecesarias y simplistas, las oposiciones entre 'popular' y 'culto', oral y escrito, y la presuposición que un conjunto diferente de métodos y actitudes es necesaria para el estudio de estas categorías. Por el contrario, desclasifica estas clasificaciones buscando un lenguaje que escape a la lógica de las oposiciones binarias para dar lugar a cuestiones de complejidad, ausencia, diferencia y especificidad, es decir, a **cuestiones que constituyen una amenaza para la hegemonía cultural y las narrativas magistrales que mantienen el canon de la música erudita (Giroux, 1992: 23; Marcus y Fischer 1986)**

En fin, si la etnomusicología es un campo de estudios atractivo, se debe, quizás primeramente, a que está transida por ciertos rasgos del mundo contemporáneo que filósofos, antropólogos y sociólogos describen como el rechazo de paradigmas autoritarios, la desconfianza hacia los estilos totalizadores del conocimiento, una perspectiva crítica sobre sus presuposiciones teóricas, y, por qué no, una incertidumbre sobre su propia dirección como disciplina (Marcus y Fischer 1986: 14-5). **En este sentido, la etnomusicología en la era posmoderna podría ser un esbozo de la musicología del futuro, toda vez que, como proponía Norberto Bobbio para los investigadores, realice sus tareas 'sin ambiciones, con seriedad, con desinterés, con rigor y con autodisciplina.'** Esta actitud no excluye sin embargo que la etnomusicología actual, al encontrarse en una especie de transición hegeliana hacia un régimen transdisciplinario, podría disolverse como disciplina con fronteras bien establecidas. Posmodernizar la etnomusicología sería entonces asumir el riesgo de incrementar el panteón posmoderno con una nueva fatalidad: la muerte de la etnomusicología.

* Una primera versión de este trabajo se publicó en codexxi (véase Pelinski 1997a)

Las teorías posmodernas tienen, desde luego, sus críticos. Entre los más finos cabe mencionar a Terry Eagleton (1996) y entre los más despiadados a Alan Sokal y Jean Bricmont (1999)