

# Presentación

Hace más de una década que el antropólogo argentino Carlos Reynoso escribió: “Cuando de repente estalló la globalización a principios de la década de 1990, ni la antropología ni la etnomusicología estuvieron a la altura de las circunstancias” [2006: 11]. A pesar del creciente interés por la música y del “estallido mediático de la música del mundo, la antropología no ha prestado la menor atención a ese fenómeno” [12].<sup>1</sup>

El evidente desinterés de la antropología por la música es más notorio cuando se observa el avance en estudios musicales desde la historia, la sociología, la etnomusicología, la psicología e incluso la arqueología. Ante este creciente interés la antropología hace oídos sordos, evadiendo su existencia y relevancia, relegándola a un segundo o tercer plano o alegando un campo sumamente especializado para el cual no está preparada. “*O peor aún, afirma Reynoso, se justificará su impropiedad afirmando que lo que sucede no es incumbencia de nuestra disciplina sino de alguna otra, o de una forma de saber no establecida todavía de la que alguien se hará cargo si Dios quiere. La antropología, por lo pronto, ha capitulado en lo que concierne a un asunto que es antropológico por donde se lo mire.*” [2006: 13 subrayado nuestro].

<sup>1</sup> Obra cuyo título resulta contradictorio, pues lo largo de dos extensos volúmenes titulados *Antropología de la música*, nos habla de la dificultad de abordar la música desde la antropología, sin hacer referencia a prácticamente ningún antropólogo; por lo que el título sería más exacto y descriptivo si se llamara “etnomusicología”.

Sin duda alguna, como plantea este autor, la música es una expresión universal ligada al ser humano en todos los momentos de su vida, por lo que resulta uno de los aspectos más relevantes de la cultura de toda sociedad. De ahí que Lévi-Strauss [1986] planteara brillantemente que la música, como la mitología en tanto expresión colectiva, permite expresar estructuras mentales comunes a quien la escucha y a quien la produce.

De esta manera, siguiendo el planteamiento de Lévi-Strauss, la música se vuelve un elemento esencial para la comprensión y análisis de cualquier sociedad, ya que en su ejercicio—como en el de la mitología— se torna un aspecto fundamental, convirtiéndose en un medio que permite la persistencia de prácticas, valores y sentidos de pertenencia social.

Así, las tradiciones musicales se convierten en un campo de estudio importantísimo para comprender las dinámicas sociales en un momento determinado, así como las modificaciones que las sociedades han tenido en su historia, asuntos más que suficientes para hacer que la música deje de ser, al menos para la antropología, “esa misteriosa, maravillosa y olvidada práctica de la humanidad” [Mithen 2006: VII, traducción nuestra].

Para el caso de México, aun cuando existe una amplia trayectoria antropológica de estudios dedicados al “rescate” y registro de la música tradicional—indígena y mestiza, incluyendo a importantes instituciones como la Fonoteca Nacional y la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia—, éstos se han dirigido, en su gran mayoría, a las formas musicales (armonías, ritmos, etc.) o a las estructuras de la versada, por ejemplo. Si bien en la mayoría de los trabajos de estos estudiosos de la música, antropólogos, historiadores y etnomusicólogos—como Arturo Warman, Raúl Hellemer, Henrietta Yurchenko, Thomas Stanford, Irene Vázquez Valle, Antonio García de León, Arturo Chamorro, entre otros<sup>2</sup>— se han realizado enormes e importantes registros etnográficos, no se ha llegado a consolidar un estudio antropológico de la música en la antropología mexicana que defina parámetros metodológicos y teóricos para su estudio, y que además terminan por confundirlos como estudios etnomusicológicos, tanto por parte de antropólogos como de los mismos etnomusicólogos, lo que muestra, por un lado, el gran desconocimiento que se tiene de la música desde las disciplinas antropológicas y, por otro, el intento monopolizador de la etnomusicología respecto al estudio de la música.

Romper con este monopolio es una de las intenciones del presente *dossier*, el cual representa un viaje a algunos países de América Latina y el

<sup>2</sup> A quiénes indudablemente les debemos mucho por su aporte al conocimiento, análisis y rescate de la música tradicional mexicana

Caribe, a través de algunos de los géneros musicales más representativos de sus territorios. Si bien comenzamos en México y terminamos en México, nuestro recorrido incluye parte del Cono Sur y algunos territorios de la Región Andina y del Caribe.

Iniciamos este recorrido musical en México a través del mariachi, continuamos al Cono Sur con el tango platense y entramos a Ecuador con el pasillo, de la mano de los cantautores José Alfredo Jiménez, Carlos Gardel y Julio Jaramillo, respectivamente. Fermín Monroy Villanueva, nos presenta cómo “las líricas-musicales latinoamericanas populares que conocemos en la actualidad son resultado del cruce de múltiples corrientes musicales y procesos sociales, culturales, políticos e históricos”, es así como a través de lo que denomina sujetos lírico-musicales complejos, (Jiménez, Gardel y Jaramillo), analiza los significados compartidos y el carácter transubjetivo de dichas líricas-musicales.

Por medio de la tendencia teórico-metodológica de la complejidad, o del pensamiento complejo, Monroy Villanueva analiza las condiciones contextuales de cada país, México, Argentina y Uruguay, que han permitido que dichos géneros musicales se inserten en las escuchas de varias generaciones a través de la construcción de “identidades nacionales” que se reafirman en la celebración de fechas conmemorativas y festivales internacionales: Festival Internacional de José Alfredo Jiménez (22 de noviembre), Día del Tango en Argentina (11 de diciembre), Día Nacional del Pasillo Ecuatoriano (1 de octubre).

Jiménez, Gardel y Jaramillo han pasado la barrera del tiempo no solamente en sus territorios de desarrollo musical sino también a nivel internacional a través de la representatividad y legitimidad que les han otorgado a sus líricas-musicales las diferentes transubjetividades latinoamericanas.

Luego de este análisis lírico-musical de tres sujetos lírico-musicales complejos, nos concentramos en el Festival Nacional de Pito Atravesao Pablo Domínguez, en Morroa, Sucre, Colombia. A partir de dicha celebración, Marcela Corredor Palacios analiza la tensión entre dos dimensiones importantes, más no las únicas, de la música: la política y la cultura.

La música de Pito Atravesao forma parte de un conjunto más amplio de músicas tradicionales o populares colombianas. Es así como Corredor Palacios analiza la importancia que tiene la celebración de un Festival Nacional, el cual se realiza desde 1989, en la transmisión de la música local. Encuentra que dicha celebración no necesariamente atiende a las necesidades de sus practicantes musicales sino a una serie de capitales políticos, económicos y sociales que ven en éste un espacio de poder y de toma de decisiones unilaterales.

Al igual que en Monroy Villanueva, para esta autora las condiciones contextuales son importantes y necesarias en el análisis de las prácticas musicales. Asimismo, las redes que se van tejiendo entre los diferentes actores que forma parte de dicho contexto son importantes en el desarrollo musical y su transmisión a otras generaciones.

José Andrés García Méndez nos lleva de regreso a México por medio de la música del son jarocho y la práctica de la laudería tradicional. En su análisis “resalta la importancia de los instrumentos musicales como fuentes históricas y como expresiones de la cultura de una determinada sociedad”, en este caso el municipio de Santiago Tuxtla, Veracruz.

Para García Méndez, en la actualidad existen una mayor oferta y demanda de instrumentos utilizados en el Son Jarocho debido a la vitalidad del género musical observada en el creciente número de agrupaciones musicales, talleres de enseñanza tanto de zapateada como de ejecución musical. La historia de dichos instrumentos musicales, y de la música latinoamericana en general, no se puede reducir a una “prehistoria africana, indígena o europea”, tal y como lo argumenta el autor, ya que sus elementos característicos surgen e inventan en un tiempo y un espacio particular.

Los lauderos han permitido el mantenimiento de las prácticas fandangueras de la región a través de sus conocimientos no solamente musicales sino también los relacionados con el uso y tratamiento de los recursos naturales, tales como la madera. Asimismo, sus técnicas de construcción y afinación han permitido “obtener instrumentos simétricos y de dimensiones estandarizadas —incluso para diferenciar los modelos de cada guitarrero”.

Nos mantenemos en Veracruz, en la región del Sotavento y en especial en la comunidad del Hato, para analizar con Liliana Jamaica Silva, otra de las dimensiones que intervienen en la práctica musical: la dinámica socioeconómica. A partir de la inserción de la “cultura en las economías campesinas”, la autora desarrolla el concepto de “nueva economía del son jarocho”.

Jamaica Silva hace énfasis “en los procesos sociales históricos concretos” con el fin de identificar los diferentes elementos que componen el aspecto económico de la población del Hato. La práctica musical del son jarocho se vuelve central “en el funcionamiento de la economía local de las familias” a la vez que se extiende a ámbitos nacionales e internacionales a través de la producción, distribución y consumo de “mercancías derivadas” de este género musical.

No son solamente las mercancías que se pueden comprar en un fandango en el Hato son también aquellas que han viajado, junto con el son jarocho, a diferentes partes de la República mexicana y fuera de las fronteras nacionales, adquiriendo en su desplazamiento diferentes sentidos y usos culturales.

De Veracruz nos dirigimos al norte, específicamente a Ciudad Juárez, sin perder de vista el occidente, Baja California Norte, y centro, Nayarit, de México, escuchando las diferentes rimas de mujeres raperas. En su artículo, Adriana Dávila Trejo analiza “las experiencias de mujeres y sus procesos de construcción subjetiva en torno a varios puntos que son relevantes en la agenda feminista”, a través de un ejercicio de escucha entre mujeres.

Para Dávila Trejo, este ejercicio de escucha “representa un acto político” debido a las reflexiones que suscita el “ser mujer en México” y por qué no, el ser mujer en América Latina. Como lo veremos a lo largo del viaje por algunos territorios de América Latina y sus músicas, el elemento político será central no solamente en sus relaciones de poder sino también en la construcción de subjetividades, y de este modo en el caso de las mujeres raperas “la música se convierte en herramienta política, en prácticas micropolíticas, al redactar denuncias, sentires y experiencias”.

El ejercicio de escucha entre mujeres y músicas se ha articulado, según la autora, a través de la empatía, sus vivencias, sus experiencias, su cotidianidad, desde lo que denominan como el “feminismo de barrio”. Este artículo nos deja preguntas para reflexionar desde y con la música tal y como lo ha realizado Obeja Negra, Fémina Fatal y Sara Marte, quienes a través de la generación de espacios de escucha entre mujeres se han reconocido, situado y enunciado desde la diferencia y “el ser mujer”.

En cada uno de los artículos presentados en este *dossier* evidenciamos algunas de las temáticas contemporáneas de la música en América Latina y más aún de la necesidad del estudio de la “música como campo de estudio antropológico”, como bien lo manifiesta García Méndez. Invitamos a los y las lectoras a reflexionar junto con cada autor y autora sobre las diferentes dimensiones políticas, culturales, sociales y económicas que forman parte de las músicas latinoamericanas y que influyen en la construcción de nuestras subjetividades y transubjetividades.

De esta manera, con los ejemplos aquí mostrados, resulta necesario hacer dos precisiones. La primera es que la música constituye un campo de estudio fundamental para la antropología. La segunda, que antropología de la música (o en su caso la sociología de la música) no es sinónimo de etnomusicología ni viceversa. Se trata de disciplinas con trayectorias históricas diferentes, con intenciones y presupuestos propios que confluyen en un campo común, la música, pero que no se confunden ni excluyen. De ahí nuestra intención, con este *dossier* como breve ejemplo, de resaltar la necesidad de afirmar la música como un ámbito socio-antropológico.

Por lo tanto, podemos aceptar como un hecho la necesidad de análisis antropológicos e históricos como fundamentales para comprender y

analizar las formas de producción y apropiación simbólica, las prácticas y creencias culturales ligadas a una forma particular, en este caso la expresión musical. Análisis que se basan tanto en los esquemas de percepción y de construcción que el compositor, el intérprete y el escucha involucran en la producción y apropiación de la obra, y que precisamente por ser compartidos aportan un elemento importante para la construcción del sentido común, es decir para construir la creencia en la realidad del mundo socialmente construido.

En cuanto a este tema, es decir la música desde un enfoque antropológico, es que los antropólogos sociales, etnólogos y etnohistoriadores nos enfrentamos al mayor problema metodológico para su estudio, no sólo porque no hay teorías que se hayan enfocado a esta práctica social o porque se trate de un tema altamente especializado, como afirman muchos antropólogos y etnomusicólogos, sino al hecho de que, como hemos señalado, la antropología, históricamente, ha dejado de lado un tema que resulta absolutamente antropológico. El problema, no obstante, no es la falta de teorías o metodologías propias para abordarla, sino el desinterés por ella por parte de los antropólogos.

El porqué de su abandono sigue siendo un misterio, sobre todo cuando diversos autores en diferentes campos, como Oliver Sacks, entre otros, consideran a la música como algo esencialmente humano y que, por lo tanto, requiere la atención sobre su importancia:

[...] eso que llaman música es, en cierto modo, eficaz para los humanos, fundamental para la vida humana. No obstante, carece de conceptos, no elabora proposiciones; carece de imágenes, símbolos, el material de que está hecho el lenguaje. Le falta poder de representación. No guarda una relación lógica con el mundo [...] Prácticamente para todos nosotros, la música ejerce un enorme poder, lo pretendamos o no y nos consideremos o no personas especialmente "musicales". Esta propensión a la música, esta "musicofilia", surge en nuestra infancia, y probablemente se remonta a nuestros comienzos como especie. Es posible que su desarrollo o su forma vengan determinados por la cultura en que vivimos o por las circunstancias de la vida o por nuestros talentos o debilidades individuales, pero está tan arraigada en la naturaleza humana que uno lo consideraría algo innato, tan innato como es para O. Wilson la "biofilia", nuestra afinidad con las cosas vivas. (A lo mejor la musicofilia es una forma de biofilia, puesto que la música se percibe casi como algo vivo). [Sacks 2009: 9-10].

De tal manera consideramos que la mayor dificultad para el estudio de la música, como campo socio-antropológico es la reticencia de los mismos antropólogos y sociólogos para considerarla relevante para la comprensión de la realidad sociocultural. Así, el mayor objetivo a lograr será reconocer su existencia, por lo que lo primero a resolver es:

[...] ¿por qué tendría la antropología que ocuparse en absoluto de la música? ¿Cómo un tema considerado demasiado especializado y marginal puede constituirse en preocupación relevante para nuestra disciplina? Por ahora se ha dejado su estudio a otras disciplinas, como la etnomusicología, que, paradójicamente, cada vez se acercan más a la antropología para dar cuenta de su campo de estudio [Finnegan 2002: 1].

Por lo tanto, habría que preguntarnos por qué la antropología, salvo notables excepciones como la de Lévi-Strauss o Meyer Fortes, le ha dado tan poca o nula importancia a la música. En la mayoría de los casos en la que la música es considerada por la antropología se le toma exclusivamente como epifenómeno, como una actividad de mero esparcimiento o estética a la cual no se le reconoce función ni relevancia alguna. Si revisamos los textos antropológicos clásicos, ¿qué encontramos al respecto? Malinowski, Evans-Pritchard, Boas, Turner y demás parece que olvidaron su existencia o les pasó inadvertida o fue considerada solo como una mera referencia cultural que podía ser pasada por alto sin mayor repercusión. Esto ha conducido a que no existan hasta el día de hoy parámetros metodológicos definidos (incluyendo su tratamiento en el trabajo de campo) ni marcos teórico-conceptuales que en la antropología permitan su comprensión. (Lo que no significa que no los haya en otras disciplinas, como la etnomusicología, por ejemplo).

Habría que empezar por considerar a la música más allá de una mera expresión acústica y estética destinada exclusivamente al esparcimiento y diversión (aun cuando fueran esas sus únicas razones serían suficientes para ubicarla en otro plano de importancia antropológica), para esto consideramos que la propuesta de John Blacking –sin que sea definitiva y que seguramente los músicos y etnomusicólogos cuestionarán– aporta a la antropología una guía para iniciar la recuperación de la música como tema antropológico, al considerarla como “sonidos humanamente organizados”, donde se puede “encontrar una síntesis de los procesos cognoscitivos propios de una cultura y de sus interacciones sociales”, a partir de lo cual va dando indicaciones metodológicas para su comprensión, pues “a

no ser que el análisis formal comience con un análisis de la situación social que genere la música, carecerá de sentido” [Blacking 2006: 15].<sup>3</sup>

Esto lo llevó a definir una función social de la música, claramente antropológica, que sería “reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas” [Blacking 2006: 17], la cual habrá que retomar para que se le empiece a dar la importancia académica que indudablemente tiene. De acuerdo a este autor:

*Para poder averiguar qué es la música y qué tan musical es el hombre, necesitamos preguntar quién escucha y quién toca y canta en una sociedad dada, y preguntarnos por qué. Lo que desmotiva a un hombre puede “emocionar” a otro, y esto no se debe a ninguna calidad absoluta en la música en sí sino que tiene que ver con el significado que ha alcanzado como miembro de una cultura o grupo social en particular. Las funciones de la música dentro de la sociedad pueden ser los factores decisivos que promuevan o inhiban un talento musical latente, al igual que afectan la elección de conceptos culturales y materiales con los cuales se compone la música. No podremos explicar los principios de la composición y los efectos de la música hasta que hayamos entendido mejor la relación entre la experiencia musical y la humana [Blacking 2006: 51, cursivas nuestras].*

Necesitamos empezar a modificar esto y reconocer en las etnografías que la música es un elemento sociocultural tan importante como la economía, la política o la religión, y que la discusión en torno a las problemáticas del trabajo de campo también la incluyen. Ello debido a que, aun cuando la música es una dimensión inevitable en la experiencia de campo de toda antropóloga(o), se tiende a olvidarla conscientemente. Sea cual sea la cultura estudiada, con toda probabilidad la música jugará un papel en ella, por lo que resulta imperativo para los antropólogos estar abiertos a este hecho.

Sin embargo, como afirma Finnegan: “resulta evidente que algún estudio de las prácticas musicales locales y su organización no sólo se halla bastante más disponible para el trabajador de campo con una formación general de lo que suele pensarse, sino que, para algunas perspectivas antropológicas, es además obligatorio de cara a una comprensión cabal de la cultura.” [2002: 13].

Por lo tanto, se vuelve obligado el análisis antropológico de la práctica musical, así como de las condiciones sociales de su reproducción, que no busca reducirla o simplificarla, sino por el contrario, volver inteligibles las

<sup>3</sup> Definición que se puede complementar con la de André Boucourechliev: “la música es un sistema de diferencias que estructura el tiempo desde la categoría de lo sonoro”, [Sève 2018: 123].



relaciones del campo social del cual son resultado, reconstruyendo el espacio en el cual el creador se halla inmerso y a través del cual existe. Recuperar la música no con un afán de conservación, como si se tratara de una lata de conservas, sino como expresión de la dinámica social de una cultura.

Así, el considerar la música como parte del campo de estudio antropológico, y no como práctica social marginal de la disciplina, implica un cambio en la comprensión misma de ella, ya que si, como he mencionado anteriormente, la tarea del antropólogo consiste en analizar los rasgos sociales y culturales de alguna sociedad en particular, resulta válido también para la música en su contexto real; por lo que debemos atender lo que la gente realmente hace, es decir atender la música como práctica social. Se debe considerar a la música en su contexto y proceso de creación, no solo en el producto final, y debemos dejar a un lado el pensarla como obra cuya realidad reposa únicamente en el texto, es decir en la partitura [véase Finnegan 2002].

Esto nos lleva al hecho de las dificultades metodológicas para su estudio. Sin embargo, es claro que la amplia metodología que la antropología ha desarrollado puede ser adecuada para el estudio de la música; aunque se debe reconocer, como lo hace Finnegan que:

[...] tal vez se haya exagerado el grado de especialización técnica requerido para la mayor parte del estudio de la música en sus contextos culturales reales, especialmente una vez reconocido que el análisis musicológico puramente técnico del texto musical no abarca el conjunto de la vida musical ni, en consecuencia, agota el interés antropológico del tema. [2002: 11].

De tal manera que la mayoría de los antropólogos olvida que “La música no tiene necesidad esencial de notación” [Sève 2018: 134], por lo que no comprenden que el estudio antropológico de la música no implica ni se centra necesariamente en un análisis musicológico o de escritura, sino en el estudio de aspectos, conocimientos y prácticas sociales variadas que se vinculan con ella; como pueden ser, los roles sociales de la música; las prácticas (quién toca, quién compone, para qué, en qué contexto, qué tocan, para quién, etc.); las percepciones locales de los músicos y de los no músicos respecto a estilos, conjuntos instrumentales; así como las ideologías y prácticas locales en torno a la música y, de forma más amplia, los paisajes sonoros; cómo se incorpora la música a los demás aspectos de la vida; y una infinidad de cuestiones similares. [Blacking 2006; Attali 1995; Sève 2018].

En síntesis, el punto central no es que una determinada perspectiva teórica, disciplinar o metodológica haya de ser la correcta, pues al igual que

en otros campos de la disciplina, existe una amplia gama de problemas y perspectivas posibles que el antropólogo interesado en la música puede y debe considerar conscientemente [Finnegan 2002].

Esto para que, al final, la perspectiva metodológica reflexiva nos lleve, como afirma Caratini a lo “que todos saben sin que nunca se diga: la fecundidad de nuestro procedimiento proviene del hecho de que es ante todo una aventura y una creación.”, [2013: 154]. Hagamos, entonces, de la música, en su perspectiva antropológica, una nueva aventura y creación, sin olvidar que, como afirma Tsing “el objetivo de la etnografía es aprender a concebir una situación junto con los propios informantes.” [2021: 11].

Así, en esas preguntas acerca de la realidad deberán estar presentes, necesariamente, preguntas respecto a la música. Se requiere reinventar la música como campo de estudio antropológico. Pero la idea de “un” método y una sola perspectiva resulta insuficiente, la invención requiere de múltiples caminos; se trata, por lo tanto, de generar más preguntas y abrir más caminos que nos comuniquen con otras disciplinas. Se trata de una supervivencia colaborativa, como lo ha señalado Tsing [2021]. El único problema es que la historia de la antropología ha mostrado lo difícil que resulta generar esas preguntas, obsesionados por el desarrollo cada vez más sofisticado de las técnicas de investigación, en su aplicación y enseñanza, se ha dejado de lado un problema básico en la investigación de campo: ¿qué preguntar?; ¿qué y cómo escuchar? Hay que empezar a considerar que “la música es importante porque tiene el potencial para enriquecer la vida de las personas y enriquecer a las sociedades” [Hesmondhalgh 2015: 19], razones más que suficientes para que la antropología se adentre en ella.

Diana Marcela Corredor Palacios y  
José Andrés García Méndez

## REFERENCIAS

**Attali, Jacques**

1995 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI editores. México

**Blacking, John**

2006 *¿Hay música en el hombre?* Alianza editorial. Madrid.

**Caratini, Sophie**

2013 *Lo que no dice la antropología*. Ediciones del Oriente y el Mediterráneo. Madrid.

**Finnegan, Ruth**

2002 *¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo*. *Revista Transcultural de Música*. 6 (18). <<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm>>. Consultado el 10 de septiembre de 2017.

**Hesmondhalgh, David**

2015 *¿Por qué es importante la música?* Paidós. Buenos Aires.

**Reynoso, Carlos**

2006 *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización. Volumen I: Teorías de la simplicidad*. SB Editorial. Buenos Aires.

**Sacks, Oliver**

2009 *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. Anagrama. Barcelona.

**Sève, Bernard**

2018 *El instrumento musical. Un estudio filosófico*. Acantilado. Barcelona.

**Tsing, Anna L.**

2021 *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Capitán Swing. 2021.