

Las músicas tradicionales en la era global: trayectorias, sociabilidades e imaginarios en clave comparada

Marisol Facuse

Universidad de Chile, Laboratorio EMC2, Universidad de Grenoble II

Anne-Cécile Nentwig

Laboratorio EMC2, Universidad de Grenoble II

La propuesta que aquí presentamos constituye un ejercicio comparativo entre dos investigaciones de largo aliento iniciadas acerca de la práctica de las músicas tradicionales en Francia en Chile. Ambos trabajos llevados a cabo en el marco de una formación doctoral y post-doctoral respectivamente, buscaron comprender los mundos del arte (Becker, 2008) de esta corriente musical a través de una caracterización de sus practicantes (profesionales y amateurs), de sus modos de transmisión y producción, así como de los imaginarios vehiculados por estas obras, por sus mediadores y sus públicos. La proximidad de ambas investigaciones presente tanto en el método, como en el corpus teórico, así como en las preguntas movilizadas, nos permite profundizar en el análisis a través de una perspectiva comparativa que buscará abordar el lugar de estas producciones artísticas en el paisaje musical de cada país, su actualidad y su proyección, relevando algunas nociones transversales como son las de tradición, autenticidad, ruralidad y alteridad.

Asimismo las diferencias existentes entre los mundos del arte de las músicas tradicionales en ambos territorios nos permitirán dar cuenta de sus especificidades en acuerdo a la construcción de las identidades nacionales y de los procesos de mestizaje musical y cultural (Laplantine y Nouis, 2008) en curso en Chile y en Francia. La hipótesis que subyace este trabajo apunta a que en los dos casos estudiados las músicas tradicionales pueden cristalizar aquello que Alain Pessin ha reconocido como “el mito del pueblo” (Pessin, 1992) configurado en acuerdo con las construcciones identitarias de cada nación.

A partir de los terrenos llevados a cabo en Francia y Chile basados en entrevistas a músicos tradicionales amateurs en Francia y a poetas populares en Chile, buscaremos comprender cómo los usos sociales de las definiciones territoriales inherentes a estas músicas participan en la construcción de imaginarios culturales y a la redefinición de espacios simbólicos. Luego de presentar la especificidad de la problematización llevada a cabo a partir de estas prácticas musicales buscaremos comprender cómo en ambos lados del Atlántico éstas pueden contribuir a reconstruir un mito del pueblo.

En el caso francés una fuerte identidad nacional construida y solidificada en base a los principios del Estado Nación moderno (Bauman, 2009) se ve tensionada por los crecientes procesos de inmigración en curso, lo que da lugar a una proximidad entre músicas tradicionales y músicas del mundo, articulando un imaginario en el que se combinan ruralidad, ecologismo y multiculturalidad. En el caso chileno, como veremos se trata más bien de una práctica que asiste a un doble proceso de institucionalización que hemos reconocido como de artificación y de patrimonialización (Facuse, 2012). Las nociones de creación y de innovación parecen superponerse a las de autenticidad y de tradición que habían predominado hasta aquí (Tham, 2013) a contracorriente de la tendencia museificadora y esencialista privilegiada por el enfoque folclorista (De Certeau, 1999).

A pesar de las diferencias presentes tanto en la dimensión externa como interna (Péquignot, 1993), en ambos casos asistimos a transformaciones significativas que afectan tanto el dominio creativo como la circulación de estas obras en el espacio social. Estas mutaciones son generadas en gran medida por el mayor contacto entre culturas nacionales y extranjeras, urbanas y rurales favorecidas por la movilidad de las poblaciones y de la producción cultural, así como por el surgimiento de nuevas plataformas de

difusión que ha dado origen a una creciente interpenetración de géneros y culturas musicales en las sociedades globalizadas.

Identidad, alteridad y tradición

El terreno llevado a cabo en Francia, fruto de una investigación doctoral, se basó en cuarenta entrevistas realizadas a músicos amateurs¹. El caso chileno fue trabajado en el contexto de una investigación postdoctoral sobre el mundo de la poesía popular para lo cual se realizaron entrevistas en profundidad a artistas, mediadores y públicos.

Ambas experiencias investigativas nos permiten afirmar que la práctica de las músicas tradicionales puede tener efectos sobre la construcción de representaciones de la alteridad y sobre las identidades culturales de quienes las ejecutan. A partir de esta hipótesis buscaremos explorar los efectos de estas músicas sobre la construcción de imágenes del Otro, así como también en la reivindicación de un universo social y cultural particular (Fabiani: 2003). Dicho de otro modo, buscaremos saber en qué medida los usos sociales de este tipo particular de producción musical pueden participar en la construcción de imaginarios culturales y en la redefinición de las relaciones de estos músicos con el mundo. Para ello indagaremos en la forma en que este universo cultural puede traducirse en la práctica y en el discurso de los músicos tradicionales.

En el caso francés es importante constatar que la noción de músicas tradicionales está fuertemente ligada a la de músicas del mundo. Se trata de una tradición que, a diferencia del caso chileno, se piensa más allá de las propias fronteras históricas de la nación para reivindicar por una parte la dimensión regional (músicas occitanas, bretonas, etc.) como internacional a través de una búsqueda de la producción cultural de países distantes cultural y geográficamente (músicas de los Balcanes, tango, músicas celtas, etc.).

La reafirmación de las especificidades culturales es percibida por los entrevistados como un modo de existir en el mundo, dando prioridad a los principios de la solidaridad como modo de acción contra el individualismo predominante. Un principio que puede resumirse en la noción de “sociedad civil activa”. El individuo se implica en la vida de la cité y busca orientar allí sus acciones cotidianas. Asimismo la defensa de la multietnicidad y del multiculturalismo implica a la vez un cuestionamiento regionalista sobre las identidades territoriales, el reconocimiento de otros pueblos y “minorías” y la confrontación con “otras culturas”. Todas estas constituyen algunas de las “razones” movilizadas para explicar el interés de sus practicantes por estas músicas.

En el caso chileno la noción de tradición vehiculada por los músicos puede tomar dos direcciones. Por un lado una tradición autocontenida (Canclini), replegada en las fronteras simbólicas del territorio nacional, para la cual la práctica de la poesía popular constituye un reservorio de lo chileno en su estado puro, distinguiremos esta noción como la de una tradición nacional. Esta representación, vehiculada por folcloristas e investigadores de corriente conservadora, impregna los discursos y los modos de auto-percepción de algunos de los cantores entrevistados. En las antípodas de este discurso encontramos una comprensión de la poesía popular como una tradición que pertenece a toda la humanidad, cultivada desde hace siglos en diferentes latitudes, una concepción de tradición que podemos caracterizar como universalista. Es interesante destacar que ambas nociones de tradición dan

¹ Surge aquí una precisión metodológica de gran relevancia antes de entrar de manera más detallada al análisis. Los músicos entrevistados en el caso francés son todos de nacionalidad francesa. Debido a la complejidad que representaría hablar de prácticas musicales de inmigrantes, la investigación se focaliza solo en músicas que practican repertorios que no están vinculados a su identidad territorial. Por otro lado, la noción de amateur será asumida como la de « un individuo que no tiene la música como su profesión ». Las investigadoras tienen total conciencia de la complejidad de la frontera entre profesional y amateur sobre todo en el ámbito musical. Po resta razón para no discurrirnos de nuestro propósito principal no profundizaremos en este debate que ameritaría un debate mucho más extenso.

origen a diferentes modos de institucionalización y visibilización de esta práctica musical en el espacio social. Los poetas populares pueden aparecer como emblema de lo nacional y de lo chileno en su estado puro, siendo emblema de celebraciones nacionales en el mes de septiembre o bien pueden situarse en una búsqueda de intercambio cultural a través de una idea de tradición abierta que se renueva permanentemente, a través de encuentros con poetas populares de todo el continente como es el caso del festival de Casablanca.

Músicas tradicionales: mito del pueblo y utopía

Por otra parte, la apelación a la tradición y a sus virtudes de autenticidad y de historicidad permiten a los músicos entrevistados en ambos países puede relevar aquello que Alain Pessin ha reconocido como el mito del pueblo, refiriéndose con ello a la producción imaginaria que ha relevado esta noción desde el siglo XIX.

En el caso francés este imaginario se relaciona con la necesidad de luchar contra la deshumanización provocada por el progreso a fin de encontrar una vida « simple y sana ». De allí emana una suerte de « ideología ecologista » (Bozonet, 2005), fuertemente ligada a la preservación de una tradición vista como el retorno a una vida más cercana a la naturaleza y a la ruralidad. Esta noción de tradición va más allá de la simple salvaguarda de un patrimonio inmaterial. En el análisis de los valores asociados a las músicas tradicionales podemos encontrar una correlación entre valores ecologistas y tradiciones del pueblo. La relación con la ruralidad se inscribe en la utopía de la reconstrucción de un mito del pueblo rural.

Como hemos visto, en el caso francés las músicas tradicionales suelen comprenderse en una relación de proximidad con las músicas del mundo. La tradición, lejos de reenviar hacia un reservorio nacional evoca otros territorios percibidos como lejanos y exóticos, que se aproxima de las imágenes del coleccionista o del explorador propias del imaginario colonialista.

La cuestión de la relación con la alteridad resulta aquí fundamental. A menudo el Otro es percibido como más débil, como alguien a quien se debe proteger y con quien se debe compartir. La relación con la ruralidad se traduce como la inscripción en la reconstrucción de un mito del pueblo rural. No se trata del mito del pueblo de fines del siglo XIX descrito por Alain Pessin, ya que no se hace referencia al pueblo de la urbe y de los suburbios, sino al del campo que posee una vida sana, cercana a la naturaleza, lejos de toda modernidad y progreso tecnológico.

En el caso chileno los músicos entrevistados reivindican desde diversos lugares el ser portadores de “la voz del pueblo”, afirmando la función crítica como una de las características que habría caracterizado esta forma musical desde sus inicios. Para muchos esta posición ha significado una cierta marginalidad histórica en el paisaje cultural hegemónico, lo que los ha llevado a existir con muy poco apoyo institucional en donde el componente auto-gestionario cobra gran relevancia para perpetuar esta práctica.

La crítica al progreso, también presente en los músicos chilenos, puede traducirse en un rechazo a proyectos modernizadores portados por empresas transnacionales tales como hidroeléctricas, represas o industria celulosa los que cuentan con una resistencia importante de las poblaciones locales por el daño ecológico y humano que revisten.

Aprendizaje y transmisión

Las modalidades de aprendizaje y transmisión de las músicas tradicionales pueden constituir un indicador que permita captar las diferentes maneras de relacionarse con ellas, dejando entrever los procesos de socialización y sus efectos sobre los músicos. Así como el descubrimiento de estas músicas, el tipo de aprendizaje está al centro de las carreras musicales de sus practicantes.

Para comprender los *enjeux* y las implicaciones sociales de estos repertorios, no basta con describir los procesos de educación formal – en caso de haberlos- ya que la forma en que se transmiten los saberes musicales no puede ser pensada fuera de lo propiamente musical. Las formas de transmisión también forman parte del estilo musical, ya que como señala Constant-Martin:

«La adquisición de una competencia instrumental pasa por el manejo de gestos individuales y colectivos que ponen en juego aspectos simbólicos fuertes porque ellos condensan cuerpo, sonidos y prácticas » (Constant-Martin, 2004).

El manejo técnico y tecnológico de los instrumentos debe ser interrogado, pero también el “saber-tocar” que viene a complementar el análisis de las modalidades de transmisión. Asumimos que “la música”, las relaciones sociales, las normas y las formas de representación del mundo son el fruto de una transmisión y que cada una posee sus especificidades propias. El aprendizaje es el reflejo de lo que “quiere ser” una música, es por ello que nos interesa detenernos en estas dimensiones a fin de comprender en profundidad esta corriente musical. El uso del método etnográfico nos ha permitido acceder al mito de la oralidad y del aprendizaje autodidacta en los músicos, permitiendo observar la valorización de la práctica frente a un saber musical canónico demasiado teorizado y percibido como una manera de fijar la música de manera rígida. En el caso francés es posible constatar que la reivindicación de esa oralidad se presenta sólo en casos excepcionales en su estado “bruto”. Se trata de una característica que parece ser el indicador de la construcción de un discurso y de una identificación con una serie de prácticas y de posicionamientos en el mundo musical.

En el caso chileno suelen combinarse diversas formas de aprendizaje de la poesía popular (Facuse, 2012b). En contraposición al caso francés aquí la oralidad continua teniendo un rol fundamental tanto en el discurso de los músicos como en las formas de transmisión. La modalidad de tipo maestro/discípulo es con frecuencia reivindicada por los músicos quienes identifican a sus maestros entre los poetas populares más consagrados y reconocidos en este medio. El aprendizaje por impregnación cobra igualmente una relevancia importante para algunos de los poetas populares en especial para aquellos que vienen de familias campesinas y que desde su años de infancia acudieron acompañando a sus familiares a ruedas de Canto a lo divino, Canto al angelito o festividades religiosas. A pesar de ello el linaje no suele ser el modo de transmisión más frecuente, encontrándose excepcionalmente familias de cultores de distintas generaciones.

Es importante destacar que en los últimos años se han multiplicado las formas de transmisión de la poesía popular chilena a partir de la creación de talleres dirigidos por poetas consagrados a los que acuden estudiantes, músicos amateurs o profesionales de músicas actuales que se interesan por la décima o el guitarrón. Asimismo los medios tecnológicos han permitido la difusión de esta forma musical a través de nuevos soportes. Es así como importantes poetas populares reconocen el rol fundamental desempeñado por las radios independientes en los años 80 a través de las cuales se transmitían talleres de poesía improvisada lo que les permitió iniciarse en esta práctica. De la misma manera las nuevas plataformas de la web 2.0 han permitido nuevas formas de circulación de la poesía popular a través de youtube, facebook y blogs especializados.

Música, territorio e imaginario: músicas tradicionales y músicas del mundo

Las relaciones entre cultura popular e identidad cultural ha sido relevada desde distintos enfoques y disciplinas por antropólogos, sociólogos y geógrafos. Estas suelen aparecer como particularmente problemáticas cuando nos interrogamos acerca de una corriente musical particular como son las llamadas “músicas tradicionales” como también frente a la categoría más reciente de “músicas del mundo”, ambas estrechamente vinculadas en el caso francés que aquí presentamos. La reflexión sociológica buscó profundizar aquí las modalidades específicas de la referencia identitaria territorial y

su vinculación a la práctica de esos repertorios. Después de analizar las modalidades de construcción de la categoría «músicas del mundo», se buscó identificar a través de los discursos de los músicos amateurs, las consecuencias y los *enjeux* sociales de estas representaciones geomusicales de los territorios.

Estas músicas se caracterizan no sólo por un tipo de repertorio específico sino también por prácticas instrumentales, concebidas como emblemas territoriales, pudiendo proyectar imágenes de otros lugares pensados e imaginados. Una arista importante en análisis de este caso ha sido comprender de qué manera los debates taxonómicos contemporáneos a propósito de las músicas tradicionales y del mundo tienen efectos sobre las representaciones de la alteridad y de las identidades territoriales de los músicos que las ejecutan. Esto significa explorar cómo los usos sociales de las categorías musicales pueden participar en la redefinición de imaginarios culturales y de espacios simbólicos. Cuáles son los efectos de estas categorías en el modo de hacer de los músicos tradicionales? De qué manera los usos sociales de la definición musical participan en la construcción de imaginarios culturales y en la redefinición de territorios? Cómo se traduce aquello en la práctica y en el discurso de los músicos?

Interrogarnos desde un punto de vista sociológico acerca de estas formas de categorización nos permitió tener en cuenta algunas claves de la definición de sí asociadas a prácticas artísticas, culturales y sociales. Tal como lo destaca Christophe Rulhes, «pensar la música, es pensarse, situar los sonidos, es pensarse en el espacio social. Estas situaciones son el fruto de juegos de definiciones endógenas y exógenas, mezcladas y cruzadas» (Rulhes, 2004). Más allá de los debates en torno a las categorizaciones, el análisis de las prácticas y de los discursos musicales se muestra particularmente heurístico para la comprensión de las representaciones y de la perpetuación de arquetipos culturales que pueden a propósito de territorios vehiculados por las “músicas del mundo”.

Desde los años 70, es posible observar en Europa y especialmente en Francia una fascinación sin precedentes por las músicas tradicionales originarias de Perú, Argentina, Cuba o Europa del Este. Su desarrollo es tan rápido como significativo, asociado a un discurso de apertura cultural, de la toma en cuenta del “Otro” y de la etnicidad, siendo portadora de *enjeux* sociales, espaciales y geomusicales que van más allá de la simple denominación de una práctica musical. Esta parece participar de un juego sutil de apropiación-desapropiación de espacios, a veces acentuado por la industria musical, a veces corregida por la intervención de políticas públicas. Para algunos la música es considerada como hilo conductor de un territorio (las músicas en la calle, el canto Darkhad en Mongolia, las *bandas* del Sud-Oeste de France). Para otros, un territorio es analizado a través de su producción musical (por ejemplo *sega* y *maloya* en la isla de la Reunión, la música bretona, el rap como música de la periferia urbana). En todos los casos, la música aparece como una realidad cognitiva posible para aprehender el espacio de las sociedades, pudiendo incluso ser vista como un principio de organización territorial. Así una música bretona actual puede utilizar el biniou bretón, el corno escocés (devenido céltico), la guitarra clásica o española, el bajo eléctrico, una percusión africana o contemporánea para tocar melodías en que los estandars se refieren a múltiples espacios/tiempos imaginarios, terminando por imponer un “paisaje musical” ligado a un territorio de referencia.

En esta perspectiva, la música aparece como un constructor de imágenes territoriales. La música es “preformativa” como la muestra la fiesta musical en la ciudad, simulacro que gana poco a poco una autonomía construyendo una realidad más satisfactoria que la cotidiana, o en decir de Catherine Dutheil-Pessin un espacio utópico (Dutheil-Pessin, 2004). La regularidad de su repetición sobre los mismos lugares, termina por inscribir su huella material: kioscos de música, pistas de danza, salas de espectáculo, teatros al aire libre. Ésta se inscribe a veces de manera pesada en el patrimonio regional y nacional, en particular en los países en que una buena parte de los recursos provienen del turismo. A este propósito son emblemáticos los ejemplos del bouzouki en Grecia, el fado en Portugal, el flamenco en Andalucía o para buscar un ejemplo más próximo, el tango en Buenos Aires.

El caso francés nos permite sostener que la observación de la práctica musical, puede develar una serie de estereotipos relacionados con las representaciones de culturas extra-occidentales en los países europeos. De esta manera cuando se profundiza en las modalidades de construcción de la apelación « músicas del mundo», se visualizan distintas dimensiones de interés para la problemática planteada. En efecto, los debates taxonómicos portan en sí cuestiones de definición fuertes que tienen incidencias no desdeñables sobre las formas de practicar, de enseñar y de representar esas músicas. El hecho de definirse como «tradicional» más que como «folclórico», o de reivindicar una «pertenencia» a la corriente de «músicas del mundo» en lugar de «world music» no es socialmente neutra. Estas formas de categorización al seno de esta corriente contribuyen a vehicular un conjunto de estereotipos culturales resultado de un imbroglío territorial e identitario, mucho más allá de la simple referencia a un anclaje geográfico.

En efecto, para algunos de los músicos entrevistados, el retorno a las fuentes musicales se impone y se concreta por viajes a Brasil cuyo objetivo es participar en carnavales, talleres, o encuentros con músicos brasileños. Haciendo este viaje a la fuente de sus músicas predilectas, participan en una relocalización y al revivalismo de estos estilos musicales en el contexto del desarrollo del turismo. Parece tratarse de una suerte de valse de la autenticidad entre músicos que habitan en ambos lados del Atlántico.

En el caso de los poetas populares chilenos la relación con músicos de otras latitudes se da, como hemos visto más arriba, siempre a partir de una identidad generada a partir de una práctica común. Se trata de algo así como una unidad en la diversidad, toda vez que poetas argentinos, cubanos, canarios o vascos se reconocen en la forma común de la estructura de la poesía popular (décima espinela) a partir de la cual se produce una infinidad de variaciones musicales y poéticas en acuerdo a las tradiciones musicales de cada región. Se trata aquí menos del encuentro con un Otro en el sentido de las músicas del mundo. Los poetas populares chilenos al ir al encuentro con poetas populares del resto del mundo se reconocen como parte de una identidad común, en la que cada uno afirma las especificidades de su práctica, en acuerdo a esta pertenencia más amplia de poeta popular universal que emparentan con el oficio de juglares y trovadores.

Conclusiones

En conclusión, la práctica de las músicas tradicionales se inscribe de manera más general en una nueva forma de «vivir juntos». En ambos casos analizados los músicos buscan preconizar concepciones alternativas al modelo económico y social dominante percibido como deshumanizante y perjudicial para los individuos. La relación con la naturaleza aparece como un valor central en el posicionamiento de estos músicos, sin dejar de lado por ello la reivindicación de una mayor justicia social, lo que puede traducirse en tomas de posición activas frente a proyectos de sociedad concebidos como destructores del humano y de sus relaciones con el mundo.

El análisis llevado a cabo permite comprender en parte ciertas lógicas de acción de los músicos que les permiten anclar su sistema de valores en un modo de vida a través de sus prácticas artísticas. Estas prácticas más que la mera descripción de un universo socio-cultural, pueden constituirse en resortes para la acción y bases para sostener un cierto modo de concebir la vida y la relación con los otros, configurándolos como actores críticos.

Bibliografía

Bauman, Z. (2009). *Modernidad Líquida*. Ed. FCE, Buenos Aires.

Becker, H.S. (2008) *Los mundos del arte*, Ed. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

(2009) *Paroles et musique*, Ed. L'Harmattan, París.

(1999) *Propos sur l'art*, Ed. L'Harmattan, París.

Bozonnet, J.C. (2005). « Le Verdissement de l'opinion publique », in *Sciences Humaines, Hors-série*, n°49, julio-agosto.

De Certeau, M. (1999). *La cultura en plural*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.

Dutheil-Pessin, C. (2004). *La fête de la musique ou l'utopie sonore*. In P. Ancel & A. Pessin (Eds.), *Les non-publics: Tome 1, Les arts en réceptions*. París: L'Harmattan.

Fabiani, J. L. (2007). *Après la culture légitime : Objets, publics, autorités*. Ed. L'Harmattan, París.

Facuse (2012a) “Le monde de la poésie populaire chilienne: sociabilités et imaginaires dans le paysage culturel actuel” in *Mémoires et imaginaires dans les sociétés d'Amérique latine*. Harmonie, contrepoints, dissonances, François Laplantine (Ed.), Ed. Presses Universitaires de Rennes.

Facuse (2012b) “Transmisión y trayectorias de artistas en las músicas de tradición oral: el caso de canto a lo poeta”, en *Actas del Primer Congreso de Estudios de Música popular: “¿Qué hay de popular en la música popular?”*, Asociación chilena de estudios sobre música popular, Universidad Alberto Hurtado.

Laplantine, F. (2008). *Le métissage*. Ed. Téraèdre, París.

Péquignot, B. (1993). *Pour une sociologie esthétique*, Ed. L'Harmattan, París.

Pessin, A. (1992). *Le mythe du peuple*, Ed. PUF, París.

Rulhes (2004/3). *Les terrains de la musique*, in, *Sociétés* n° 85, Pratiques musicales.

Ricard, B. (2000) *Rites, codes et culture rock*, Ed. L'Harmattan, Paris.