



Un escenario desafiante

Miguel A. García

El oído pensante reclama un espacio en los discursos que interrogan las perspectivas epistemológicas de las investigaciones sobre música. Resultan de su interés las teorías, los conceptos, los métodos, los paradigmas científicos, las ideologías y todos los artilugios que intervienen en el saber generado por esas investigaciones. En este sentido promueve la celebración de la duda y un cuestionamiento a las verdades definitivas, a las teorías infalibles y a los métodos acogedores. Es también una invitación a degustar la diversidad: sus páginas reciben contribuciones de la etnomusicología, la antropología y la sociología de la música, los estudios de música popular y todos los dominios del conocimiento que abordan las prácticas musicales desde enfoques sociales y humanísticos.

El oído pensante hace aparición en un momento crítico del desarrollo de estas disciplinas en el cual los investigadores estamos conminados a movernos en un escenario bipolar que tiende a restringir las opciones a sus extremos: trabajamos a la vieja usanza o somos posmodernos. Paradójicamente se trata de una bipolaridad que, al menos en uno de sus extremos, encierra una considerable diversidad de variantes: el posmodernismo puede ser transitado como posestructuralismo, poscolonialismo, feminismo o mediante muchos otros posicionamientos en los que se mezclan y reciclan tradiciones filosóficas, géneros literarios –y “confusos”–, actitudes intervencionistas –y hasta militantes–, etc. Pero no hay que dar lugar a la ingenuidad ni al idealismo, esta diversidad no está disponible ni en todas las instituciones ni en todos los países, puesto que las prácticas y los poderes académicos han dado lugar a una distribución desigual de las opciones y también a una distribución desigual de la crítica. No obstante, en los territorios en los cuales las opciones se muestran en toda su plenitud, no parece fácil adscribir a ninguna de ellas; no resulta convincente adherir a una perspectiva de cuño positivista/esencialista –aunque luzca cierto *aggiornamento*, opere algún tipo de hibridación o se travista con un discurso ideologizado–, ni a otra de tipo posmoderna que amenace con diluir el “objeto” y liquidar la disciplina.

¿Es posible escapar de esta polaridad? En principio parece viable hacer maniobras de evasión y ocupar una situación intermedia. Pero todo medio demanda de un proceso de selección y elaboración de los polos: la quietud del medio requiere, previamente, vivir la turbulencia de los extremos. Este tipo de tensiones se visibiliza con mayor transparencia en las disciplinas que abrevan de la antropología, en especial en la etnomusicología. Esta disciplina es parte de otra polaridad –ellos/nosotros– y parte de su desarrollo, al menos desde los años 60 del siglo XX, ha estado jalonado por una gimnasia autorreflexiva dirigida a minimizar la “diferencia”. A veces se



tiene la sensación de que en esta empresa la etnomusicología ha alcanzado cierto agotamiento, o ha entrado en un estado de estrés –en tanto dificultad para expandirse sin pasar a ser otra cosa. ¿Y cuáles son los indicios de ese agotamiento? Creo que al menos pueden señalarse tres. En primer lugar nos encontramos con una “etnomusicología afásica”, un desarrollo de la disciplina que se manifiesta en una suerte de imposibilidad de nombrar, por ejemplo, la palabra “música”. Así, este término sufre una doble interdicción: en el pasado se lo rechazaba porque en algunos círculos se creía que lo que hacían con los sonidos los llamados “pueblos primitivos” no era digno de ser rotulado con él; en el presente se lo rechaza con el propósito de no trasladar nuestros valores a la otredad. La desaparición de la palabra “música” del vocabulario de algunos etnomusicólogos ha requerido llenar ese vacío con vocablos sustitutos. Hasta el momento ese espacio ha sido ocupado por el término “sonido” –o expresiones sonoras, manifestaciones sonoras, prácticas sonoras, paisajes sonoros, culturas sonoras, etc. El reemplazo terminológico no parece del todo satisfactorio si se considera que el vocablo “sonido” carga también con una cuota de etnocentrismo, dado que se encuentra asociado a campos de significado que lo oponen al ruido, lo reservan al área de la acústica y, en algunos casos, lo definen como una materia que aún no ha sido objeto de manipulación estética –una suerte de condición pre-estética. La expresión máxima de lo que podría llamarse “síndrome afásico” es la imposibilidad de la etnomusicología de nombrarse a sí misma. La evitación del término puede constarse fácilmente en las publicaciones de la última década. El resultado es la emergencia de eufemismos que hacen tambalear la capacidad de comunicación intra e inter-disciplinaria y también su existencia misma, ¿puede tener entidad propia una disciplina sin denominación?

En segundo lugar tenemos una versión de la etnomusicología en la cual las músicas y sus sujetos parecen constituir solo pretextos para la exhibición del autor –ya sea a través de sus bondades o debilidades. En este caso se trata de una etnomusicología devota de las tecnologías del narcisismo –*Facebook* por excelencia, entre otras–, de los círculos cerrados de referencia, de la auto-etnografía, del empleo de un enfoque hermenéutico mediante el cual se sobredimensiona la figura de quien escribe y –a contramano de una de las premisas más aceptadas– se tiende a disipar la otredad, de la presencia constante de los mismos nombres en las listas de discusión, etc. ¿Estaríamos en presencia de algo así como una “etnomusicología del yo”?

Por último tenemos una versión culpógena de la etnomusicología –similar a eso que se conoce como “la culpa antropológica”, un sentimiento de malestar que experimenta el investigador al constatar su situación de privilegio o poder frente a la condición de sus observados. Aquí hay que incluir todos los intentos loables por hacer de la disciplina una herramienta de cambio social. El problema con estas experiencias surge al intentar conjugar militancia e investigación; los resultados parecen poner en evidencia que ambas acciones se empobrecen mutuamente. Las preguntas que deben responderse en este caso son: si lo que se pretende es hacer militancia, ¿no es más efectiva una militancia sin investigación? y si lo que se quiere es hacer investigación, ¿no es ésta más efectiva sin militancia? En esta versión, la etnomusicología parece adquirir una impronta políticamente correcta, aunque para algunos críticos logra este estatus a riesgo de ser “epistemológicamente incorrecta” –insisto, esto no desmerece en nada los méritos de quienes están procurando, por un lado, hacer algo contra la

marginación, la pobreza y las frustraciones que sufren millones de personas y, por otro, otorgarle a la disciplina un compromiso ético.

Los estudios de música popular parecen enfrentarse a otras cuestiones. No tienen como problema central la diferencia, sino el método. Mientras que en la etnomusicología hay bolsones de sospecha y descreimiento en la existencia de un método que han llevado a cierta parálisis en su exploración, los estudiosos de la música popular luego de haberse desembarazado del menosprecio proveniente tanto de una perspectiva adorniana como de otra conservadora –ambas elitistas por igual–, han hecho de la búsqueda del método una empresa incansable. Esto es, sin duda, muy saludable. Aunque resulta un tanto preocupante que, salvo contadas excepciones, el problema de la diferencia no esté en la agenda de dichos estudiosos. Muy a menudo, la expresión musical que el estudioso de esta área decide convertir en su foco de investigación es a la vez su objeto de deseo. Esta confluencia, que preferiría llamar “anulación de la diferencia”, no constituye en principio un impedimento para llevar adelante una investigación, aunque debería ser llevada al ámbito de la crítica. La dicotomía objetividad-subjetividad resulta desde hace varias décadas engañosa e impertinente, aunque un involucramiento afectivo del investigador con su objeto de estudio requiere cierta vigilancia con el propósito de no caer inadvertidamente en un discurso falsamente realista o en otro que rememore los comentarios de tinte romántico que los musicólogos-melómanos incluían en las contratapas de los LP de música académica. Lo que quiero decir con esto es que en los estudios de música popular no abundan quienes se detienen a reflexionar cómo se construye el conocimiento y de qué manera las preferencias y la formación del sujeto que observa condicionan la totalidad de los procesos de investigación y escritura.

El escenario somera y parcialmente descripto se presenta diverso y desafiante y, por lo tanto, invita a la reflexión. *El oído pensante* abre sus páginas a este tipo de desafíos y promueve una descentralización de la palabra, es decir, instiga a la reflexión a partir de la emergencia de nuevos lugares de enunciación. Es prometedor que los artículos y entrevistas incluidos en este primer volumen se enfrenten directa o indirectamente a estos problemas. Esperamos que los colegas que colaboren con los siguientes volúmenes retomen estas inquietudes o formulen otras nuevas que resulten acuciantes para las investigaciones musicales.

Agradecimientos

Quienes integramos el Equipo Editorial de *El oído pensante* expresamos nuestro sincero agradecimiento a los miembros del Comité Asesor y a los colegas que participaron en este volumen como evaluadores, autores de artículos y reseñas, entrevistados y entrevistadores por la confianza que han depositado en nosotros. Asimismo, agradecemos el apoyo del CAICYT-CONICET sin el cual esta empresa no hubiera sido posible y el aval del Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. También dejamos constancia de nuestra gratitud a los amigos y colegas que nos facilitaron información y nos alentaron para llegar a buen puerto.