

*Proyecciones de la Etnomusicología Latinoamericana en la Educación Musical y en la Creación Artística**

por *María Ester Grebe*

I. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente estudio es examinar dos de los campos de aplicación más fecundos de la Etnomusicología: la educación y la creación artística. Hemos creído oportuno circunscribir en forma más específica nuestra área de acción, abarcando sólo la Etnomusicología latinoamericana por permitirnos esta última penetrar en el contexto medular de la problemática cultural común de América Latina¹.

Por ser la Etnomusicología una interdisciplina que integra los marcos de referencia teóricos, métodos y técnicas de la Musicología Sistemática y de la Antropología Cultural y Social, cualquier estudio etnomusicológico implicará el enfoque de la música tanto desde el punto de vista de sus estructuras y funciones musicales como de sus contextos culturales y/o sociales. Implica, asimismo, el enfoque correlativo de la música en su contexto cultural y social, por lo cual el cultivo de esta interdisciplina requiere un dominio paralelo de la teoría y práctica musicológica y antropológica por parte de las personas o equipos que desarrollan las labores pertinentes.

La tarea del etnomusicólogo puede proyectarse tanto en la investigación pura como en la aplicada. Además de sus vínculos con la educación y creación musicales, sus áreas de estudio abarcan tópicos tan relevantes como las relaciones entre música, cultura y sociedad; la función social de la música; la música como sistema de comunicación humana; los repertorios musicales y organología vernáculos. Debido a la importancia de las expresiones musicales de las comunidades mayoritarias del continente, los etnomusicólogos latinoamericanos han concentrado gran parte de sus esfuerzos en explorar la raíz vernácula: la música indígena, aquella de los descendientes de los esclavos negros y de los colonizadores ibéricos. Ellas han sido enfocadas tanto a nivel sincrónico como diacrónico, tanto en sus formas tradicionales como en las aculturadas o híbridas, tanto en sus manifestaciones rurales como en las urbanas. Al ser producto de una cadena de testimonios musicales transmitidos generacionalmente por vía oral, dichas expresiones forman parte del patrimonio anónimo y colectivo de los pueblos del continente. Sus raíces—sean ellas indo, afro o iberoamericanas, sean ellas de origen reciente o remoto—se proyectan en una amplia gama expresiva y estilística la cual emerge en diversas

* Este artículo es una versión corregida del trabajo presentado en los Congresos Conjuntos del International Folk Music Council, Tercera Conferencia Interamericana de Etnomusicología y CIDEM en Kingston, Jamaica, Septiembre de 1971.

áreas culturales aún no bien integradas, pero en las cuales subyace una coherente unidad interna. Su calidad idiomática es compleja y heterogénea; su dinamismo, vitalidad y exuberante riqueza potencial permanecen aún, en gran parte, inéditas e inexploradas por la ciencia musical.

El pasado colonial latinoamericano implicó la instalación gradual de modelos foráneos principalmente europeos que dominaron la música docta oficial penetrando tanto en las esferas creativas como en las educacionales². Sin embargo, al mismo tiempo se gestaba "la otra música" perteneciente no a la esfera oficial sino al pueblo mismo³. Su dimensión cultural fue y es distinta; no se expresa en forma refinada y sutil sino en forma ruda y directa; sus estructuras rítmicas, métricas y tonales observan irregularidad, fantasía e independencia del sistema temperado europeo. De esta manera, a partir de la época colonial se superponen dos repertorios musicales diferenciados: el docto, basado principalmente en la observancia o imitación de modelos europeos, y el vernáculo, producto de las tradiciones orales autóctonas indígenas, africanas e ibéricas, las cuales se proyectan hasta nuestros días en diversos grados de tradicionalismo y aculturación.

Paralelamente a la difusión de los medios sonoros de comunicación de masas —radio, discos, televisión, cine, etc.—, en nuestra época cobra importancia inusitada la música popular, tercer repertorio diferenciado cuyas expresiones limítrofes entran en intersección con los repertorios vernáculos y doctos. Sabemos que la música popular se rige por criterios comerciales internacionales o regionales, por las fluctuaciones de modas efímeras y por la creación individual de un autor identificado.

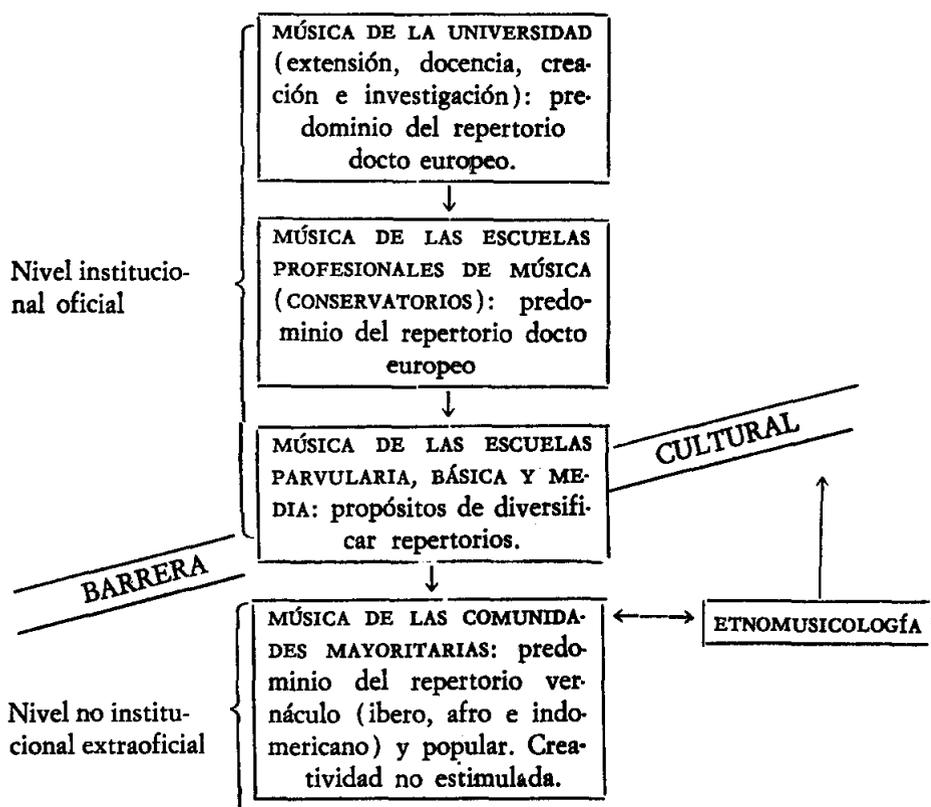
Como resultado, se produce una clara estratificación de los tres repertorios antedichos —fenómeno directamente vinculado a la estratificación social latinoamericana—, lo cual implica, entre otras cosas, una escisión de preferencias musicales entre individuos con formación musical y sin ella. Esta estratificación musical lleva consigo un fenómeno socio-cultural y musical que merece ser analizado. Dicho fenómeno es la *alienación musical*, estado de enajenación emocional e intelectual con respecto a lenguajes musicales ajenos al propio, aprendido y valorado, que inhibe al sujeto respecto a la posibilidad de captar vivencias y estímulos musicales que emergen de pautas culturales distintas. Este estado es una de las manifestaciones más claras del *etnocentrismo*, concepto antropológico que denota la valoración de la propia cultura como superior o preferible a todas las demás⁴.

A nuestro juicio, la situación recién descrita afecta en forma ostensible a la educación y creación musicales patrocinadas por instituciones oficiales en Latinoamérica. En mayor o menor grado, se detecta la existencia de una *barrera cultural*⁵ que impide la comunicación fluida de lenguajes musicales pertenecientes a los distintos repertorios estratificados. Dicha barrera desvincula y obstaculiza por una parte la divulgación de la música docta transmitida a la comunidad muchas veces en forma paternalista y autoritaria, según los preceptos estéticos que emanan de los organismos oficiales y sin tomar en cuenta los cimientos culturales de la comunidad mayoritaria; y por otra, las posibilidades de apreciación y conocimientos cabales de las expresiones creativas y preferencias musicales predomi-

nantes en la antedicha comunidad por parte de los músicos profesionales y sus instituciones pertinentes. Para ilustrar este punto, esquematizaremos, a continuación, la modalidad de comunicación musical normativa unidireccional prevalente en la actualidad. (Véase Esquema 1).

Esquema 1

COMUNICACION MUSICAL NORMATIVA UNIDIRECCIONAL ACTUAL

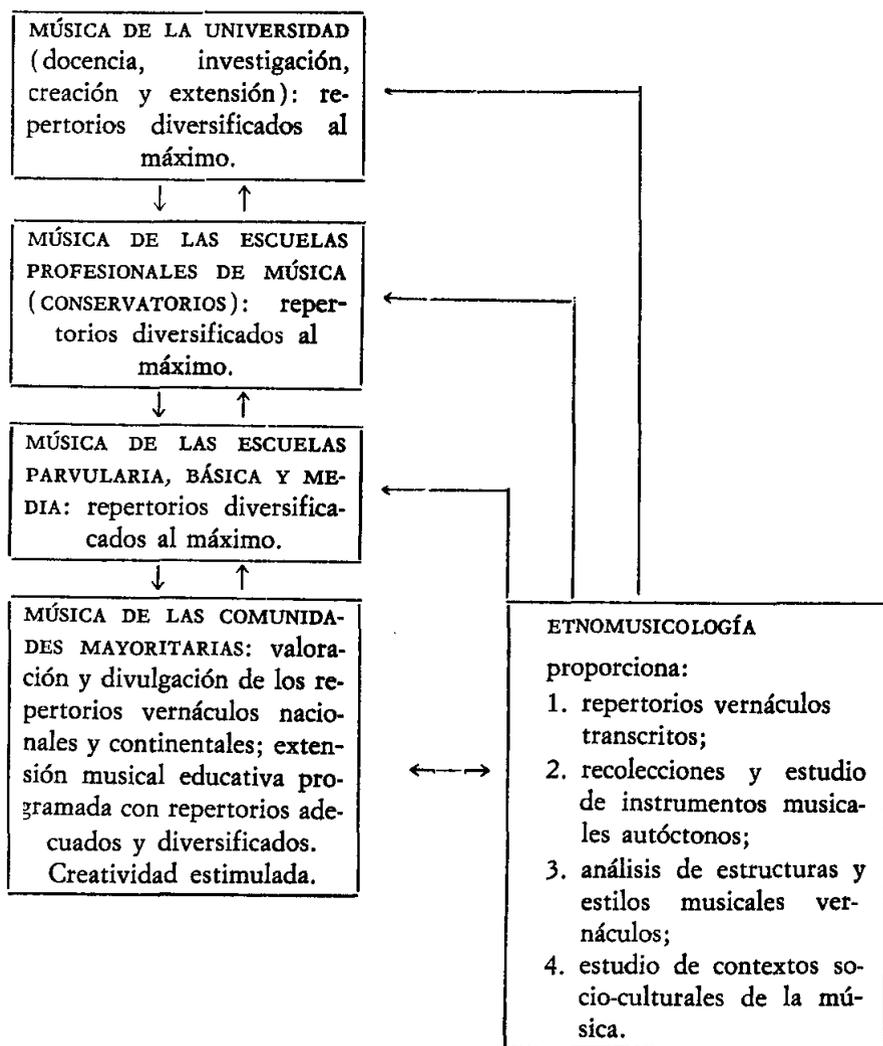


La barrera cultural recién mencionada crece o se reduce de acuerdo a los grados de conocimiento, valoración, apreciación y divulgación de los repertorios vernáculos más auténticos, que son factibles en cada nación latinoamericana. Pero dicha barrera se agiganta considerablemente cuando constatamos las escasas posibilidades actuales de conocer el pluralismo idiomático musical vernáculo latinoamericano, en cuya totalidad integrada residen las raíces más profundas de nuestra identidad cultural.

Ahora bien, creemos que la situación descrita podría ser superada a través de un proceso de integración idiomático-musical, el cual debería iniciarse primero a nivel nacional específico y luego a niveles supranacionales. Sería posible alcanzar una nueva modalidad de comunicación musical fluida y bidireccional, por medio de la cual se vincularan los actuales repertorios estratificados. (Véase Esquema 2).

Esquema 2

COMUNICACION MUSICAL INTEGRADA BIDIRECCIONAL FUTURA



II. ETNOMUSICOLOGÍA APLICADA A LA EDUCACIÓN Y CREACIÓN

El análisis de nuestro segundo esquema nos permite considerar las proyecciones de la Etnomusicología aplicada tanto en la educación como en la creación artística. Debe destacarse, en primer término, que un plan de desarrollo sistemático de esta disciplina en nuestros países es condición necesaria para su efectiva aplicación práctica ulterior en las áreas mencionadas. La Etnomusicología proporcionaría valiosos materiales didácticos para la educación musical escolar: repertorios vernáculos transcritos adecuadamente, no sólo en versiones prescriptivas esquemáticas sino también en versiones descriptivas que ilustren aspectos interpretativos⁸; museos o colecciones clasificadas de instrumentos musicales y sus respectivos estudios monográficos; grabaciones de terreno, discos y diapositivas elementos fundamentales para consolidar la motivación pedagógica; análisis sencillos de estructuras y estilos musicales y de sus respectivos contextos culturales⁹, los cuales podrían emplearse, quizás, en asociación con las asignaturas de Historia y Geografía de América. El empleo de estos y otros materiales didáctico-musicales favorecerían:

1. Una motivación del interés del alumno por la cultura latinoamericana, fomentando así los lazos de confraternidad que unen a las naciones hermanas.
2. Una vinculación afectiva y cognitiva del alumno con las expresiones musicales vernáculos de las comunidades mayoritarias de nuestro continente, abriéndose un fecundo cauce de integración cultural y social.
3. Una valoración del rico pluralismo idiomático de la cultura musical latinoamericana expresada en sus tres áreas principales: indo, afro e iberoamericana.
4. Una valoración del lenguaje musical vernáculo de la propia nación y sus variedades regionales e infrarregionales, favoreciéndose el sentimiento de identificación nacional.

Es innecesario insistir en la importancia de la Etnomusicología en las escuelas profesionales de música¹⁰, y especialmente en la formación del pedagogo musical, al posibilitársele a este una formación auditiva y cultural más amplia. Logrando familiarizarlo con lenguajes musicales heterogéneos y diversificados, nacionales y continentales; con sistemas tonales no temperados; con procedimientos rítmicos y métricos no mensurados o irregulares; con modalidades interpretativas ajenas a los cánones convencionales, será posible romper la barrera de su aislamiento sonoro y convertirlo en verdadero agente de comunicación musical integrada¹¹.

Todo esto vale en igual o mayor medida para el estudiante de composición musical, cuya orientación cultural, estética y creativa, preparación técnica y sensibilidad artística individual serán decisivas en la configuración de nuestra música docta del futuro. Sin embargo, este enfoque se enfrenta a una situación histórica paradójica que examinaremos a continuación.

Una vez superada la crisis del nacionalismo musical post-romántico e impresionista de los siglos XIX y XX y sus limitaciones estéticas, muchos jóvenes crea-

dores se han inclinado hacia un "universalismo musical". Este concepto implica el uso de técnicas y procedimientos estéticos vigentes, experimentales y de vanguardia, practicados en Europa y sus áreas culturales afines. Es efectivo que, teóricamente, los medios de comunicación de masas contemporáneas favorecen la consolidación de un lenguaje musical docto "universal". No obstante, en la práctica, algunos jóvenes creadores latinoamericanos se han limitado a adoptar sucesivamente las modalidades expresivas y técnicas prevalentes en las élites de vanguardia europeas, con un rezago temporal de diez, veinte o más años con respecto a sus modelos originales¹². Unos pocos han logrado fecundar sus contenidos con una nueva visión de la propia dimensión cultural o con una nueva síntesis idiomática original. Se han considerado incompatibles los nuevos lenguajes contemporáneos —atonales, seriales, no temperados o aleatorios— con una música vernácula supuestamente antitética¹³.

Sin embargo, no es efectivo que la música vernácula sea predominantemente tonal, rígidamente cerrada o estrófica y basada en los patrones armónico-melódicos convencionales de Occidente. Una aproximación auditivo-analítica desprejuiciada hacia la música vernácula —y en especial hacia las manifestaciones indo y afroamericanas más alejadas de la influencia occidental— ofrece una maravillosa y sugerente colección de recursos musicales que se vinculan mucho más a la música de vanguardia que a la docta tradicional. Bástenos señalar algunos de sus elementos expresivos y estructurales: desviaciones, fluctuaciones y oscilaciones tonales no temperadas; pensamiento improvisado y aleatorio; procedimientos constructivos basados en la centonización, serialización de melotipos y ciclos rítmicos; polifonía empírica con uso de heterofonía, paralelismos, cánones y enlaces armónicos no convencionales; variedad de recursos tímbricos basados principalmente en inagotables variedades de idiófonos, aerófonos y sus diversas combinaciones con otros instrumentos vernáculos; originales recursos interpretativo-vocales, tales como nasalidad, registros extra-agudos o graves, pulsación, ululación, cantilación e innumerables especies de ornamentos que denotan una expresividad inédita al servicio de la función artística utilitaria. Es obvio que el estudio sistemático de este importante caudal de recursos, sumado a una concientización cultural de nuestros compositores, podría dar origen a una renovación y revitalización originales de sus respectivos lenguajes sonoros abriendo campo a una nueva etapa creativa, en la cual la comunicación musical alcance una nueva dimensión social integrada y cohesionada.

III. CONCLUSIONES.

A modo de conclusión, propondremos una serie de iniciativas o medidas prácticas que se desprenden lógicamente de los postulados recién enunciados y que beneficiarían en gran medida la aplicación eficiente de la Etnomusicología en la escuela y en la creación artística. Desde un punto de vista general, proponemos:

1. Fomento planificado y programado de la investigación etnomusicológica

adecuadamente financiada, con especial énfasis en sus áreas de aplicación educacionales y creativas.

2. Formación sistemática y coordinada de archivos etnomusicológicos nacionales —en lo posible en cada país— y de un archivo latinoamericano centralizado —en conexión con INIDEF— con posibilidades vastas de intercambio.

3. Creación de una Sociedad Latinoamericana de Etnomusicología.

4. Promoción de trabajos en equipo integrados por etnomusicólogos, educadores y creadores para lograr objetivos comunes a corto y largo plazo.

5. Creación de la carrera de Etnomusicología en las Universidades o Escuelas Superiores de Música con curriculum independiente.

6. Aumento del número de becas formativas para alumnos de Etnomusicología destacados.

7. Promoción del intercambio latinoamericano de docentes e investigadores en Etnomusicología.

Desde un punto de vista específico, proponemos:

1. Renovación e impulso de la alfabetización musical de niños y adultos con la introducción sistemática de ejemplos adecuados de música vernácula latinoamericana en las clases de lectura musical¹⁴.

2. Realización de estudios etnomusicológicos orientados hacia el diagnóstico de situaciones culturales reales, como en el caso de la exploración de preferencias y creatividad musicales de las comunidades mayoritarias nacionales¹⁵.

3. Incursión en el vasto campo de la función social de la música, la cual podría contribuir —en una medida más significativa— al buen aprovechamiento de las horas libres, a la promoción de nuevas actividades culturales y al fomento de la salud en los grupos humanos.

4. Estímulo de la creatividad musical espontánea del pueblo generada a partir de sus valores autóctonos originales, impulsando, al mismo tiempo, su vasta potencialidad comunicativa.

La Etnomusicología sería entonces uno de los medios más eficientes para lograr una comunicación humana, cultural y musical integrada —multifacética y funcional— en las diversas comunidades y naciones de nuestro continente.

Universidad de Chile, Agosto de 1971.

N O T A S

¹ Los problemas inherentes al empleo de música vernácula en las escuelas de países de avanzado desarrollo industrial han sido enfocados críticamente por Charles Seeger en su artículo "Folk Music in the Schools of a Highly Industrialised Society", en *Journal of the International Folk Music Council*, v, 1953, pp. 40-44. Sin embargo, consideramos que, debido a la fisonomía particular del desarrollo latinoamericano, este tópico requiere un enfoque diferente.

² Consúltese al respecto el estudio de Manuel Pedro González, "Racial Factors in Latin American Music", en *Inter-American Quarterly*, Oct. 1941, pp. 3-4.

³ Según Eleanor Hague, esta música del pueblo se caracterizó por un pronunciado arcaísmo, el cual se mantuvo debido al aislamiento y escaso contacto cultural de las colonias latino-

americanas con las naciones occidentales europeas. Véase *Latin American Music*, Santa Ana (Calif.), The Fine Arts Press, 1934, p. 62.

⁴ Este concepto ha sido definido por Melville Herskovits en *El Hombre y sus Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 82.

⁵ Las proyecciones de la barrera cultural, manifestada tanto en un nivel cultural como en uno social o psicológico, han sido analizadas desde un punto de vista antropológico por George Foster en *Las Culturas Tradicionales y los Cambios Técnicos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 62-63.

⁶ Luis Heitor Correa de Azevedo ha comentado acertadamente que dicho pluralismo idiomático "no puede ser estudiado por medio de los métodos precisos y completos de la erudición moderna sin el registro sonoro extenso, cuidadoso y bien documentado" de la tradición oral de las Américas, tarea aún no completada por los etnomusicólogos del continente. Véase *Brief History of Music in Brazil*, Washington D.C., Pan-American Union, 1948, p. 46.

⁷ Es obvio que sin patrocinio oficial esto es difícilmente realizable. Como ejemplo citamos el caso de Chile, cuyos organismos superiores de música han brindado nula ayuda al desarrollo de la Etnomusicología.

⁸ Ambas modalidades de transcripción musical han sido precisadas en el sobresaliente trabajo de Charles Seeger titulado "Prescriptive and Descriptive Music Writing", en *The Musical Quarterly*, XLIV, 2, 1958, pp. 186-187.

⁹ Carlos Isamitt ha elaborado ejemplos de clases de música con aprovechamiento de las estructuras y contextos culturales de la música étnica. Véase "El Folklore como Elemento en la Enseñanza", en *Revista Musical Chilena*, XVI, 79, 1962, pp. 78-93. Un esquema del estudio integral de la canción como base del aprendizaje musical es propuesto por Cora Bindhoff en "Las Orientaciones Técnicas de la Educación Musical Actual", en *Revista Musical Chilena*, XX, 96, 1966, p. 9.

¹⁰ La importancia de la Etnomusicología en la educación superior norteamericana ha sido analizada por George List en "La Etnomusicología en la Educación Superior", en *Revista Musical Chilena*, XVIII, 90, 1964, pp. 73-80.

¹¹ En 1963, con ocasión de la II Conferencia Interamericana de Educación Musical celebrada en Santiago de Chile, Vanett Lawler afirmó: "El futuro profesor de educación musical habrá sido bien formado si se le capacita para comprender todo tipo de música y de cualquier período". Véase "Formación del Educador Musical", en *Revista Musical Chilena*, XVIII, 87/88, 1964, p. 59.

¹² En Latinoamérica, "El acceso y asimilación de los nuevos sistemas y desarrollos compositores del Viejo Mundo suelen producirse con varios años de retraso". Véase María Ester Grebe, "León Schidlowsky Gaete: Síntesis de su Trayectoria Creativa (1952-1968)", en *Revista Musical Chilena*, XXII, 104/105, 1968, p. 7.

¹³ El compositor chileno Jorge Urrutia Blondel afirma que los estilos tonales ofrecieron "la última legítima oportunidad del folklore musical para amalgamarse bien en la música culta", puesto que la disolución del sistema tonal y las libertades rítmicas "fueron haciendo difícil, falsa o artificial esa amalgamación con lo vernáculo, que pertenece a una órbita distinta". Véase "Algunas Proyecciones del Folklore y Etnología Musicales en Chile", en *Revista Musical Chilena*, XVI, 79, pp. 103-104; y también a Carlos Isamitt, quién revisa los postulados estéticos de los compositores nacionalistas en Chile, en su artículo "El Folklore en la Creación Artística de los Compositores Chilenos", en *Revista Musical Chilena*, XI, 55, 1957, pp. 24-36.

¹⁴ Un proyecto de esta naturaleza, concluido recientemente en Chile, es un *Texto-Guía de Lectura Musical Basado en Materiales Vernáculos Latinoamericanos*, el cual ha sido realizado por la autora del presente artículo y Cristina Alvarez, profesora de Lectura Musical.

¹⁵ La Comisión Central de Investigación Científica de la Universidad de Chile aprobó y financió recientemente un proyecto de la autora del presente artículo titulado *Preferencias Musicales de la Comunidad Mayoritaria de Santiago*, trabajo antropológico-musical que está actualmente en marcha.