

LA MÚSICA, ENTRE CONDUCTAS
UNIVERSALES Y PRÁCTICAS ESPECÍFICAS

François Delalande

Cuando Patricio Velasco me llamó para invitarme a esta reunión, primero pensé que se había equivocado. Le dije que me ocupaba de música y que seguramente había otro François Delalande mucho más preparado que yo para hablar de "las mutaciones de lo colectivo" y "los desafíos de la integración". Después de haber verificado que efectivamente se trataba de mi y reflexionando después, desde la lectura de algunos textos de Jorge Martínez (principalmente *Martínez U., 1998*), era evidente que la música podía, efectivamente, contribuir a asumir el desafío de la integración. Todo el mundo sabe que las minorías marginalizadas utilizan a menudo la música como una suerte de bandera que los reúne y los valoriza. El problema es saber, en prácticas musicales muy diferenciadas entre sí, lo que puede unir o al contrario dividir. Es decir, lo que en el hecho musical depende de lo universal, y lo que, al contrario, es particular, propio de una cultura o de un grupo social.

La búsqueda de lo universal o de lo general remite a una pregunta difícil, aunque muy simple en su formulación "¿Qué es la música?". Esta pregunta ha tenido respuestas muy distintas en la Antigüedad, en la Edad Media (cuando la música constituía una parte del *quadrivium*), en el tiempo del *Diccionario de Música* de Jean-Jacques Rousseau (que solo habla, en dos o tres líneas, de la música occidental) y ahora.

Ahora (sobre todo desde hace unos cincuenta años, lo que es muy poco), conocemos toda una colección de producciones sonoras y de actividades humanas que reunimos en un mismo concepto

de "música"; se trata de saber porqué. ¿Qué tienen en común esas actividades y esas producciones sonoras? ¿Qué rasgos unificadores permiten reunir esas producciones sonoras y conductas humanas bajo un mismo término?

Primero, una observación respecto a este enfoque intelectual de categorización: ella es necesariamente etnocéntrica. No se trata del etnocentrismo condescendiente, o que desprecia, que juzgaba "primitivas" las músicas de otros. Es un etnocentrismo epistemológico, mucho más honorable, pero insuperable.

Cuando un etnomusicólogo llega a su terreno debe decidir sobre lo que entra o no en su campo de estudio y, generalmente, puesto que la palabra "música" generalmente no tiene equivalente en la lengua local, se confía en su intuición y considera como "musicales" actividades y producciones sonoras que *se parecen* a lo que se llama "música" en su propia cultura. Por ejemplo, en África central, desechara los lenguajes tamborileados que sirven para comunicar informaciones, porque la palabra música, en su lengua, no incluye ese tipo de función (sobre este etnocentrismo epistemológico, ver Netl, 1984: 25).

Es solo con posterioridad, una vez que ha reunido un corpus sobre una base intuitiva y etnocéntrica, que podrá iniciar un análisis comparativo de esas prácticas y de esas producciones y buscar cuales son las características comunes que las reúnen.

Estamos en este punto. La primera parte del trabajo de redefinición de lo musical, es decir la delimitación de un conjunto de prácticas y de objetos que ordenamos en esta categoría de "música" está casi terminada. Salvo unos pocos casos ambiguos, existe consenso.

Por el contrario, la segunda fase — desprender las características comunes entre las conductas humanas y las producciones sonoras que incluimos en esta delimitación- es una investigación completamente actual.

Esta búsqueda de propiedades características de lo musical se hace en dos direcciones.

La primera refiere a las producciones sonoras que se denominan músicas, es decir, lo que se escucha. El estudio comparativo conduce a liberar los "universales". No hablaré de esto hoy día, solo un poco, para dar a entender que esta investigación no entrega respuesta a la pregunta que nos hacemos: "¿Qué es la música?"

Los universales son características formales de esos objetos sonoros que llamamos "músicas" y que encontramos en la mayoría de las culturas (Ver principalmente Mireanu et Hasher (dir.) 1998 y Molino y Nattiez, 2007). Lo que es más clásicamente estudiado en el campo de los universales, son las escalas y los ritmos. Son dos ejemplos canónicos que nos bastarán para razonar. Efectivamente, en casi todas las culturas —probablemente todas— existe una manera de ordenar según una escala, lo que nosotros llamaríamos una gama. No son las mismas escalas, por supuesto, pero el hecho de ordenar las alturas, de modo más o menos escalar parece ser universal. Pero "universal" aquí, no quiere decir común a todas las músicas, sino común a todas las culturas. Evidentemente que hay músicas sin escala, por ejemplo la mayoría de las músicas de percusión. Igualmente, hay músicas sin ritmo, salvo que le demos a esa palabra un sentido tan vago que englobe todo lo que varía en el tiempo.

Dos ejemplos sonoros¹

Para resumir (sin extenderme) la búsqueda de universales, yo diría que no hay nada de común en el conjunto de las músicas, salvo que se trata de sonido que se despliega en el tiempo. Pero esta propiedad no es propia de la música. Podríamos decir lo mismo de la palabra o del ruido de un auto que pasa por la calle.

Entonces no es en las formas sonoras que hay que ir a buscar una definición de la música, sino claramente en las conductas de quienes producen o escuchan estas formas sonoras. Es decir, hay que preguntarse porque esa gente hace eso, que buscan con ello, que encuentran en esa actividad, cuales son las motivaciones específicas de dicha actividad sonora. Es la segunda vía de investigación, opuestamente a lo que clásicamente se denominan "universales". O si queremos, se trata más bien de buscar lo universal, ya no en los objetos sonoros producidos, sino en las conductas y las prácticas sociales que llamamos musicales.

Haremos una distinción de vocabulario entre las conductas que se pueden describir a nivel psicológico y las prácticas sociales, es decir, las conductas reguladas por una sociedad. Esta distinción

¹ Shakuhachi, flauta tradicional japonesa, que se toca sin ritmo medido ni pulsación, y música de percusiones árabe-andaluzas.

es necesaria porque a menudo hay conflicto entre las motivaciones del sujeto individual y las reglas sociales, y el conflicto se manifiesta por prohibiciones.

Un ejemplo: En uno de sus primeros trabajos (1974), referente al arco de boca en los Mgbaka en República Centroafricana, Simha Arom explicaba que este instrumento se toca en circunstancias muy particulares, fijadas por reglas sociales precisas: en el bosque, en el momento de la caza. Y un informante de Simha Arom precisaba: "*Puede ser que] el mimbo se enoje... porque no se ha hecho el arco para las mimbos sino para entretenerse*". Conclusión: ¿se toca por entretención, o no? Si le preguntamos al informante a nivel de las prácticas sociales, sobre lo que implican sus reglas, sus prohibiciones, la respuesta claramente es no. Pero si interpretamos este testimonio a nivel de las motivaciones individuales, constatamos la existencia de un conflicto entre factores psicológicos y factores sociales.

Lo que es cierto para los Mgbaka lo es también para nuestras sociedades: la Iglesia ha luchado regularmente contra esos impíos que asistían al culto como si fueran al concierto. Estos son casos de divergencia entre prácticas sociales y conducta individual.

Sin embargo, no es porque una conducta sea descrita como individual que sea por eso singular. El músico de boca de Simha Arom sin duda no era el único atraído para tocar por entretención, incluso cuando por ningún motivo lo confesaba a los demás, so pena de ser considerado responsable de una mala caza. Es así como podemos encontrar en las conductas individuales, regularidades a nivel psicológico que no deben confundirse con reglas impuestas por los usos sociales. (Esta es una dificultad que no siempre ve la etnomusicología). Es lo propio de la psicología general, descubrir regularidades en las conductas individuales —lo que permite en música, desprender conductas típicas (Delalande, 1993).

Entonces es útil si partimos a la búsqueda de lo general en música, distinguir estas dos capas de análisis de las conductas musicales. Las reglas sociales son colectivas, pero evidentemente son diferentes entre una colectividad y otra. Mientras que las conductas individuales, justamente porque escapan a las reglas sociales, tienen posibilidades de responder a motivaciones que tienen carácter universal.

Es esta distinción que nos servirá como plan. Describiremos, a un nivel psicológico muy general, las conductas de producción musical, es decir que reemplazaremos la pregunta "¿qué es la música?", por una pregunta más precisa: "por qué los humanos en general se entretienen (retomando la palabra del informante de Simha Arom) en producir tales formas sonoras", ¿qué buscan y que encuentran en esa actividad?".

Luego paré algunas observaciones sobre la manera en que osas practicas se organizan y se diferencian -e incluso frecuentemente se oponen- al interior de diferentes grupos sociales.

LA ONTOGÉNESIS DE LAS CONDUCTAS MUSICALES

Ese fundamento universal del placer de jugar con los sonidos, iremos a buscarlo en los comportamientos de la primera infancia, antes de que sean demasiado modelados, regulados, por el medio cultural. Es decir, quisiera proponerles algunas observaciones sobre la ontogénesis de las conductas musicales.

Producir sonido y centrar su atención en él, es manifiestamente un primer rasgo que contribuye a definir el acto de producción musical. Inversamente a una serial o a un lenguaje, cuya sonoridad no hemos escuchado desde sí misma, pero de la que primero interpretamos el sonido, el sonido que produce el músico llama la atención esto es común a todas las culturas. Que se toque violín, flauta naï o que cultivemos las sonoridades guturales del katajjaq, la calidad del sonido es buscada por el productor y apreciada por el auditor. Esto implica para el músico, el dominio del gesto. Controlar el sonido, es regular la presión del soplo sobre la boquilla, el peso del arco, la tensión de las cuerdas vocales. El músico está constantemente reajustando et gesto en función de estas sensaciones auditivas, táctiles y kinestésicas. Le es prácticamente imposible prever y describir explícitamente el gesto que le permitirá obtener una sonoridad particular: es ensayando y ajustando instantáneamente que lo encuentra. Es por el tanteo que la mano encuentra la buena posición. Para describir el mecanismo de acomodo, Piaget escribe: "La mano esposa la forma de la cosa" (Piaget, 1936/77: 93), pero Piaget no sabe que el acomodo que estudia en el pequeño infante describe muy particularmente el gesto instrumental. Es en efecto en el periodo sensori-motor de la primera infancia que se ejerce esta habilidad de aprehender, desplazar, frotar, apretar entre sus labios, más tarde

soplar sobre el borde de un tubo. Es la razón por la cual este nivel de búsqueda de una sonoridad, gracias a la adaptación constante del gesto bajo el control de la oreja y de diversas recepciones sensoriales, nosotros lo llamaremos nivel sensorio-motor. La música comienza con el control sensorio-motor del sonido y del gesto.

Eso no es todo. El sonido se utiliza para evocar, para representar, para expresar, diremos de un modo general, para simbolizar. Una pequeña de 21 meses hace chirriar una ventana, obtiene por casualidad un perfil melódico que evoca una entonación vocal que la hace reír y decir "bebé". Ella opera un doble desplazamiento de su atención. Olvida la ventana para escuchar un perfil. Es decir que la significación causal —una ventana que chirria— ya no es lo que focaliza su atención: ahora es el perfil sonoro. Pero el perfil sonoro mismo ya no se reduce a su forma y su materia. Está relacionado con lo que evoca: una entonación vocal, con toda la paleta de matices expresivos que autoriza.

El simbolismo desde el cual el sonido evoca elementos de la cultura, es uno de los aspectos mejor estudiados de la antropología de la música. Las formas que toma el simbolismo en música son extremadamente variadas. A veces son más o menos convencionales, asociadas a representaciones culturales. Como los tambores machos o hembras de numerosas culturas, la flauta dulce pastoral en Bach o la voz grave del Cristo de las Pasiones. A veces son "naturales", fundadas en asociaciones entre la motricidad y los afectos. Así, el "vigor" del gesto del pianista evoca el vigor como actitud psicológica o como fuerza moral.

La devolución simbólica, en música, se apoya en una amplia paleta de analogías y de convenciones íntimamente ligadas a los contextos culturales. Pero el hecho de atar un valor simbólico al sonido parece muy universal, y se comprende mejor la génesis al escuchar a una pequeña de un año decir "bebé" al hacer chirriar una ventana.

Sin embargo, inventar o improvisar música, no es solamente producir sonido controlando las calidades por el gesto; ni servirse para expresar, representar, evocar, es decir, darle un valor simbólico. Eso sonoro, solo lo llamaremos música si lo organizamos. Así definía Varèse a la música: sonido organizado.

Vamos a mirar un bebé de 12 meses que repite tres veces, no un sonido, sino una sucesión de tres gestos-sonidos, un golpe, seguido de un largo frotamiento circular sobre un címbalo, luego

un golpe ahogado sobre otro. Luego comienzan las variaciones: el bebé obtiene el frotamiento, no desplazando la cuchara sobre el címbalo, sino haciendo tornar al címbalo. Está demostrándonos claramente que a los 12 meses se puede producir "sonido organizado", es decir, una forma musical, si confiamos en Varèse.

Ejemplo video 1(2)

En las alternancias que observamos muy habitualmente en las producciones sonoras, o en combinaciones un poco más sofisticadas como aquí, difícilmente se puede saber si el niño combina sonidos o gestos. En otros términos, ¿es el sonido que guía la mano o es que el sonido solo es un sub-producto de un gesto? La respuesta, hela aquí:

Ejemplo video2²

Un niño de dos años frota varias veces las cuerdas de una gitara y mantiene la mano levantada mientras se prolonga la resonancia. Constatamos sin ambigüedad que es el sonido el que guía la mano y que esta evolución se obtiene gracias a la influencia de un entorno que aquí es no es tanto social como material: una gitara, que produce sonoridades extrañas y un dispositivo de amplificación que prolonga la resonancia y con ello, retrasa el gesto.

Lo mismo, cuando dos niños se imitan, en un juego de imitación sonora: ¿imitan los sonidos o los actos? La respuesta es que pueden, si se dan las circunstancias, pasar de una imitación de los actos a una imitación de los sonidos. Y lo que ocurre en la evolución del niño se produce en la historia de la música occidental. La imitación, es primero una imitación de las personas antes de ser interiorizada bajo la forma de un procedimiento de construcción musical. El canon es un hermoso ejemplo. Todos descubrimos "Frères Jacques", no leyendo una música escrita en dos pautas sino siguiendo una regla del juego: "el segundo grupo cantará la misma cosa comenzando cuando les dé la serial", y descubríamos con encanto que esas dos pautas, o incluso esas tres pautas encajaban como por milagro. La fuga —el contrapunto en general, incluidas las inversiones, retrogradaciones— es una forma sofisticada de juego de reglas donde todos tuvimos la

² Ejemplos extraídos del DVD n^o 2 que acompaña al libro Delalande, 2009.

primera experiencia cantando cánones a dos voces. Mucho antes que el canon, los niños se transmiten reglas más simples, como las canciones infantiles que son al mismo tiempo juegos de encaje de una frase en un molde prosódico y –frecuentemente– alternancias de dos alturas de notas o (en formas realmente muy evolucionadas...) de permutaciones de tres o cuatro notas. La pertenencia a categorías más amplias de juegos de reglas fundadas en el encaje o en la permutación, es clara, y se observan las primeras manifestaciones en las alternancias de la primera infancia.

Vemos dibujarse entonces lo que pueden ser las motivaciones universales de actos de producción sonora que llamamos "música": el control sensori-motor de la emisión del sonido, el valor simbólico que se le otorga, y la organización regulada. Ellas corresponden completamente a formas del juego tales como han sido descritas y analizadas por Piaget: el juego sensori-motor, el juego simbólico y los juegos de reglas que toman distintas formas –muy conocidas, bien descritas–, según las edades. La producción "musical" teje estos componentes.

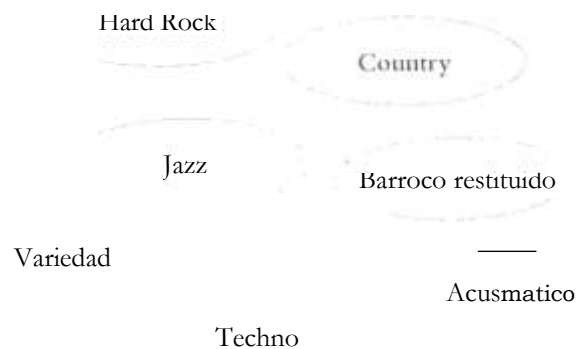
Así es como se puede esbozar las grandes líneas de lo que puede ser una ontogénesis de las conductas musicales, insistiendo en lo que tienen de universal y no de cultural (Delalande, 2009).

Evidentemente, estas conductas se despliegan al interior de una cultura. La actividad sensori-motora está directamente vinculada con los instrumentos, el hecho de darle un valor simbólico a lo sonoro es general, pero los simbolismos utilizados dependen de las culturas. El hecho de darse reglas es general, pero las reglas que nos damos dependen de las culturas. Evidentemente no voy a entrar en esas diferencias, es el objeto de toda la etnomusicología.

Solamente agregaré una observación que me parece útil a propósito de este coloquio que concierne a la manera de como se organizan las prácticas, —se diferencian e incluso se oponen— al interior de una misma sociedad o en sociedades cercanas. No tomaré ejemplos de grupos humanos que coexisten en Chile, sino en la sociedad europea occidental. No es difícil transponer.

LOS "UNIVERSOS MUSICALES"

A menudo se ha dicho que la música es un "hecho social total", según la fórmula de Marcel Mauss (especialmente Jean Molino en un artículo de 1975). En realidad es más bien una suerte de yuxtaposición de "hechos sociales totales" que podemos llamar "universos musicales" que se determinan unos a otros. Es así que podríamos, en el mundo musical occidental, levantar una especie de mapa de algunos "universos musicales" en una época dada, hacia los años 1980.



Las diferencias reposan en una serie de criterios oposicionales de los que se puede tratar de elaborar un inventario.

Lo que hace la coherencia (mayor o menos según los casos) de estos "universos musicales", es que los criterios en cuestión no son independientes. ¿Qué es el hard rock por ejemplo? A nivel de los objetos musicales primero, es un género derivado de la canción, es decir que se presenta como forma de una melodía cantada, acompañada, de una duración estándar del orden de tres minutos: ilustrada por un repertorio. También son instrumentos típicos: la voz, la guitarra eléctrica, el bajo, la batería. No solamente son instrumentos sino una manera de tocar: la voz, pero mucho más precisamente la voz gritada; la guitarra eléctrica, pero saturada. Por lo tanto, un "sonido" específico. Estos objetos musicales están asociados a prácticas sociales características; tipos de manifestaciones, los conciertos rock, que se hacen en lugares (una red de salas), en parte especializados y que no tienen mucho que ver con los conciertos "clásicos" que asocian

ampliamente lo sonoro lo visual, las iluminaciones, la acción en la escena y que no se escuchan en una inmovilidad silenciosa. Todos los actores, que estén en escena (productores) o en la sala (receptores) han inventado paulatinamente comportamientos adaptados a este tipo de objeto y este tipo de intercambios: tenida vestimentaria y comportamientos escénicos muy exuberantes de cantantes que provocan en el público respuestas no menos frenéticas en los pianos motores y sonoros.

Fuera de la sala, el rock se caracteriza por la conjugación de las vedettes y del disco que favorece una transmisión pedagógica, por la imitación de los discos de los aprendices cantantes y músicos. Discos que aseguran igualmente la conservación de repertorio y la perennidad de grandes nombres del género.

Socialmente el rockero es un perfil bien definido. Que no duda — por el contrario— a exhibir su pertenencia a la comunidad de rockeros, puede hacerlo con la chaqueta de cuero, algunos elementos metálicos de vestir, los tacos, el modo de caminar. Son signos de un sentimiento de fuerza, de virilidad, que desde el exterior podría interpretarse como índices de violencia. Mas allá de la vestimenta, es una actitud en la vida, opciones de valores, una moral.

"Universo musical"

Objetos musicales - Género

- Instrumentas privilegiados
- "Sonido"

Prácticas musicales - Lugares

- Tipos de manifestación
- Comportamientos (posturas, gestos, tenida vestimentaria) -Modalidad de transmisión/conservación

Piano social

- Grupo social (actores, conocedores, aficionados)
- Moral

El rock —o más exactamente el hard rock, para entender un universo más definido— es entonces exactamente lo que Jean Molino llama un "hecho social total" que articula en un todo coherente un grupo social (con su moral y sus comportamientos), las practicas y los objetos. No es difícil notar que se

opone casi punto por punto a otros universos musicales también muy coherentes. Por ejemplo a la "pop music" de fines de los años 60, que aunque derivado también de la canción acompañada, utilizaba la voz pero con entonaciones suaves y continuas, la guitarra, pero acústica, dejaba escuchar de modo amplificado el rasguear de los dedos, los colores más "naturales", en reuniones cuyo prototipo sigue siendo el festival al aire libre, en buena onda, con público tirado en el pasto, compartía los pitos, mientras comía y donde la moral, vehiculada al mismo tiempo por los textos, las entonaciones, los comportamientos, las vestimentas, se resume explícitamente en el slogan: haga el amor no la guerra.

CONCLUSION:

LA ANTROPOLOGIA DE LA MÚSICA EN CUESTIÓN

A lo mejor ustedes concluirán que traté dos temas independientes: lo que hay de general en las conductas musicales; lo que distingue y opone a los universos musicales.

Es claramente el problema: se trata de atrapar el hecho musical por ambos extremos, el general y el cultural, y encontrar el medio de mantenerlos juntos. Es además el problema sobre el cual chocó y todavía choca una antropología de la música. Un texto significativo es el pequeño libro de John Blacking: «*How musical is man?*» (1973). El título es muy honesto: es una pregunta, pero el libro no da la respuesta. Nueve páginas antes del final, en el momento que debería concluir, Blacking confiesa: *"Los que se interesan en la musicología y en la etnomusicología probablemente se decepcionaran porque parece que digo que no hay ninguna base de comparación entre los diferentes sistemas musicales, que ninguna teoría universal del comportamiento musical tiene la posibilidad de aparecer y que no hay ninguna comunicación entre las culturas. Pero si consideramos nuestra propia experiencia, es forzoso convenir que de hecho este no es el caso. La música tiene realmente el poder de trascender al tiempo y la cultura".* Es su "propia experiencia" que lo obliga a admitir que hay *realmente* (es él quien subraya) una dimensión universal. Trabajos más recientes a menudo vuelven a tomar la afirmación, pero la demostración está por hacerse.

Si la antropología de la música fracasa nuevamente hoy en este punto, es quizás porque ella se fijó mucho en las referencias culturales. Ellas son enormes, saltan a la vista del observador más

neófito. Pero las prácticas musicales responden también a motivaciones universales, eso es lo que las reúne. Es lo que permite que un músico de la cultura A que escucha o ve tocar a un músico de la cultura B, al mismo tiempo que se da cuenta que la música del otro no tiene nada que ver con la suya, reconozca en el otro a otro músico.

François Delalande

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AROM, S. et J. THOMAS (1974). *Les mimbo, génies du piègeage et le monde sur-naturel des Mgbaka-Ma' bo*. Paris, Selaf.
- BLACKING, J. (1973). *How musical is man?* Seattle-London, University of Washington Press.
- DELALANDE, F. (1993). *Le condotte musicali*. Bologna, CLUEB.
- DELALANDE, F., dir. (2009). *La nascita della musica, esplorazioni sonore nella prima infanzia*. Milano, Franco Angeli.
- MARTINEZ- JUDA, I. (1998). "Gli spazi della significazione: un metodo analitico per il 'palin' mapuche di Santiago di Cile", en Stefani, Tarasti, Marconi (ed.) *Musical signification between rhetoric and pragmatics*. Bologna, CLUEB.
- MIREANU, C. et X. NASH ER, dir. (1998). *Les universaux en musique*. Paris, Publications de la Sorbonne.
- MOLINO, J. (1975). "Fait musical et sémiologie de la musique", en *Musique en jeu n°17*. Paris, Seuil.
- MOLINO, J. et J.-J. NATTIEZ, "Typologies et universaux", en Nattiez (dir.) *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5. Arles, Actes-Sud.
- NETTL, B. (1984). *The study of ethnomusicology*. Champaign (IL), University of Illinois Press.
- PIAGET, J. (1936/77). *La naissance de l' intelligence chez l' enfant*. Neuchâtel-Paris, Delachaux et Nieslé.