podrían mediante sucesivas evaluaciones, selecciones, re-elaboraciones y simplificaciones, refolclorizar los comportamientos y los bienes que hoy atraviesan por la transformación descrita.

Afortunadamente, no pocas otras expresiones de nuestra música folclórica, las menos estudiadas y divulgadas, nos entregan su legítima calidad, como las *coplas* de carnaval en pueblos de la II Región, el baile de *las lanchas* en localidades de la IV, *el canto a lo pueta* con sus adornos de estribillos en la Comuna de Navidad, VI Región; los cantos femeninos individuales en lugares pehuenches de la VIII Región, las *romancías* y los bailes hispano-chilenos, conservados por los huilliches de Compu, Chiloé, X Región, los segundos admirados por el musicólogo y compositor Carlos Isamitt[2].

Ante lo que muere, lo que nace, lo que cambia, ¿cuál es la política cultural de Chile, si es que ella existe? ¿Quiénes deberían actuar y ser responsables de ella? Porque no se trata solo de conservar, proteger, rescatar, propagar y lamentar, sino que de comprender por qué y cómo la música tradicional o folclórica es parte del patrimonio de Chile, con la naturaleza y la libertad que sus propios cultores le confieren, y a quienes y a sus receptores hay que incentivar para que tomen conciencia de su significación en la sociedad del país al que pertenecen, lo que, en gran parte, es una cuestión de moral pública, como lo recomendara la reunión de musicólogos sobre música tradicional que se efectuara en Berlín el año 1967, organizada por el Instituto Internacional de Estudios Comparados de Música y de Documentación, cuyo Director, el gran musicólogo Alain Daniélou, fuera el gestor del ingreso de la música tradicional aborigen y mestiza de Chile a las Colecciones Internacionales de la UNESCO.

# Alteridad, Epistemología y Democracia

AGUSTÍN RUIZ
Instituto de Música
Pontificia Universidad de Chile

En una de las escenas del segundo capítulo de *La Recta Provincia* -serie realizada por Raúl Ruiz y transmitida por Televisión Nacional semanas antes de las fiestas patrias 2007-, un hombre de edad avanzada y cuidados modos citadinos, aparece errabundo por un polvoriento camino rural. El hombre, que viste sombrero y terno negro, se cruza con unos campesinos andantes, a quienes les pide colaboración después de declarar su cometido. Explica tener la misión de salvar la patria, al tiempo de inquirir por personas del lugar que aún recuerden antiguas canciones.

He querido resaltar parte de esta escena, quizás por ser ella la alegoría que mejor logre resumir el fundamento axiomático de una pléyade de *investigadores* que han hecho del folklore un emblema de la identidad nacional, transitando los vericuetos de una senda no exenta de contradicciones y connotaciones políticas. La imagen propuesta por Ruiz no es inocente ni decorativa. Más bien, insinúa con sutil desparpajo una realidad descarnada. Sí, porque tras lo que el realizador nos muestra en aquella escena, comparece algo que, a mi juicio, siempre ha revestido peligro; me refiero al discurso identitario reducido a la representación de expresiones provenientes de un mundo bucólico y remoto. Esta visión,

2. Isamitt, Carlos. 1962."El folklore como elemento en la enseñanza", *Revista Musical Chilena*, XVI/79 (enero-marzo), pp. 75-94 (:86).

tan propia del romántico folklorismo de los siglos XIX y XX, alentó emotiva e intelectualmente a nefandos líderes políticos como Himler y Rosenberg, quienes veían en la cultura campesina bávara la encarnación de los ideales y el alma germánicos. Toda una aspiración identitaria para un pueblo alemán que se aprestaba a fundar un nuevo reino, sobre la base de valores supuestamente acendrados, como el origen, la raza y la patria. Considerando estos alcances, una extrapolación poco arriesgada podría explicar, entonces, la *chilenización* del folklore musical y coreográfico en los años de la ya envejecida dictadura que tuvo lugar entre la primavera de 1973 y el otoño de 1990, pero eso habrá de ser materia de un documento futuro y, por cierto, más extenso. Lo seguro es que tras la sarcástica imagen que nos ofrece Ruiz -me refiero al célebre cineasta nacional-, se puede reconocer los ribetes de una actividad académica que hizo de la música campesina e indígena, su corpus de estudio en la convicción de que su legitimidad radicaba en una ontología de lo imperecedero y arcaico. En otras palabras, el entorno rural, con sus usos y costumbres, se nos representó como lo trascendente, merced una valoración desmedida de lo originario y puro. La canción folklórica, junto otras manifestaciones de iguales características, fueron consideradas epifanía de la estirpe. Preocupantes semejanzas.

Desde ya sostengo que no está en cuestionamiento el valor histórico, estético, antropológico, literario y musicológico que de suyo posean estas músicas. Al contrario, la cuestión se centra en delimitar bajo qué criterios y cuáles intereses los estudiosos de las prácticas musicales tildadas de folklóricas, tradicionales o campesinas, han procedido a dilucidar el campo disciplinario y los inmanentes enfoques aplicados en su accionar. Visto como lo presenta Ruiz: *salvar la patria recopilando olvidadas canciones campesinas*, puede parecer una caricatura burlesca. No obstante, si analizamos el estudio de la música tradicional en la academia, veremos que durante gran parte del siglo XX, ésta compartió el mismo espacio con la música docta e histórica. Sin embargo, la institucionalidad académica y sus personeros representaron las músicas rurales -sean campesino-mestiza y/o indígena- en un ambiente que nada ha tenido que ver con los contextos en que se desarrollan dichas músicas. Es decir, el mundo académico se involucró con las músicas rurales, mediante una actividad investigativa que indefectiblemente se orientó y se sigue orientando hacia algún tipo de producto(s) y/o beneficio(s). Conocimiento, financiamiento, prestigio académico y social, ediciones discográficas, viajes, ascenso en la escala laboral, publicaciones, documentación de archivo, han sido réditos y gracias que, por lo regular, no han alcanzado a los músicos y las comunidades depositarias de las prácticas estudiadas. En este sentido, el estudio de la música de tradición oral, cualquiera sea ésta, ha sido escenario de inequidad.

Si los intereses de los estudiosos de las músicas tradicionales están notoriamente representados en el accionar disciplinario, entonces ¿qué representación tienen las expectativas de la contraparte? Desde una perspectiva *cosista* la contraparte no ha existido y, en muchos casos, sigue sin existir. La imposición de enfoques disciplinarios objetivantes ha hecho que investigación e investigadores sistemáticamente hayan pasado por alto los legítimos intereses de los actores o músicos populares que dan vida a las músicas estudiadas. Ello se ha desprendido, en gran medida, de la tradición académica de crear *a propio* las categorías de análisis sobre repertorios y ámbitos musicales, cual si las características aparentes fuese lo determinante. Muy rezagado quedan los enfoques sistémicos que proceden a modelar el estudio sobre la base del proceso social y cultural que la música constituye. Esto último requiere de una aproximación etnográfica profunda, relacional, donde el énfasis se fija esencialmente en la interacción social con los músicos y usuarios, más que con la música como sustancia. Consciente o inconscientemente, se ha hecho una tradición académica la prescindencia de un trato ético con el *otro*. Descuidos e indeferencias hacia una alteridad que muchas veces no fue reconocida más que en el

discurso. En el terreno práctico, el pivote que ordena gran parte de los estudios de las músicas tradicionales, ha estado puesto en la *objetualidad* de la música y sus instrumentos. Por lo general, la música tradicional y folklórica han constituido para no pocos estudiosos, la base de un recurso explorable y explotable, en la medida que su "usabilidad" ha sustentado operaciones discursivas pergeñadas desde y para el poder; me refiero al poder del mundo académico que presupone legítimo contar para sí con el apoyo de los *otros*, sin considerar para esos *otros* retribución alguna. El folklore musical, la música tradicional y hoy, el patrimonio musical vistos como repertorios y especies analizables y coleccionables, son conceptos mediante los cuales un sector social ha ejercido sus privilegios para adueñarse de las pertenencias musicales de culturas y segmentos sociales que, en su conjunto, no gozan de la misma valoración. Basta constatar la alta concentración de *investigadores* que pululan por las fiestas religiosas sin propósitos declarados, para suponer que su presencia encarna alguna forma de expolio hacia las comunidades, sus organizaciones, instituciones y pertenencias rituales.

¿Cuál es hoy la posición de las músicas de tradición oral en el contexto académico? Ello ha de depender de cuál sea la consideración que los investigadores tengamos de la situación y ubicación que los músicos populares deban asumir en el mapa de las epistemologías. Porque lo cierto es que la interpretación teórica de la música de tradición oral no se infiere sólo del análisis formal, sino especialmente de las propias observaciones y relaciones que el músico hace de su música. Ese es el sentido etnográfico del trabajo del investigador: establecer una locación desde donde observar lo que otros, en propiedad, pueden observar. Desde esta perspectiva, el estudio de la música tradicional o de tradición oral, está plena y completamente atravesada por una contingencia intersubjetiva, poniendo en relieve la equidad y reciprocidad como condiciones básicas para la investigación. La inclusión de las expectativas de los llamados *cultores*, se nos presenta hoy como demanda impostergable, tanto en el modelo explicativo y el aparato metodológico, como en el propósito y sentido de las investigaciones. Es en este campo, en que el estudio no puede ni ha podido prescindir de los músicos y los sujetos que dan curso al contexto estudiado, donde resulta forzoso reconocer que la investigación es, por sobre todo, un proceso interpersonal que tiene lugar sólo en el encuentro de intereses comunes o compartidos. Si la investigación de las músicas de tradición oral demanda la participación solidaria y colaboradora de otros, ¿son entonces nuestras expectativas las únicas que tienen cabida en la elaboración de nuestros proyectos? Como esta ha sido la propensión del estamento ilustrado, mi cuestionamiento central apunta a hacer evidente que la investigación musical en este ámbito ha estado desprovista de un marco valórico apropiado. Es una demanda que los investigador nos cuestionemos hoy acerca de qué expectativas se hacen los *otros* de nuestro trabajo, o bien, en qué modo nuestro desempeño puede afectar la calidad de vida de nuestra contraparte. Llegado el siglo XXI es urgente replantearnos nuestros modelos de acción y tener presente que la mayor demanda no está en el conocimiento que seamos capaces de construir, sino en alcanzar una democratización del proceso epistemológico. Esto implica reconocer forzosamente que la posibilidad de investigar las músicas vivas de las comunidades, no depende de nuestra posición respecto del *otro*, sino de la participación que el proceso investigativo pueda ofrecer, como una forma de instalar relaciones más recíprocas y las bases para una sociedad más justa.

Finalmente, el sentido ético más profundo por el que hago demanda de un nuevo trato, queda poéticamente reflejado en las palabras de Umesh Pandley, natural de Karimpur, al explicarse la naturaleza de la permanente asimetría en la relación entre investigador e investigado:

> "Nosotros buscamos amistad, ellos buscan información; nosotros buscamos relaciones que duren toda la vida, ellos buscan información; nosotros queremos pensar en ellos

como parte de nuestras familias, ellos buscan información. Los antropólogos llegan y se van como un sueño. Es difícil saber qué amar y qué odiar. Sin embargo, nosotros los queremos" (Notas de campo de Helen Myers, en Enrique Cámara. 2003. *Etnomusicología.* Madrid: ICCMU, p. 383).