

Título: Grupo de Investigación sobre Música e Inclusión: Un diálogo con formas estereotipadas de entender las prácticas musicales

Autoras/es: Candela Barriach, Karen Avenburg, Elsa Martínez, Alina Cibeá, Verónica Talellis, Valeria Spinetta, Santiago Zigliotto, Vania Toledo

Resumen

Esta ponencia es producto de nuestras reflexiones como integrantes del Grupo de Investigación sobre Música e Inclusión en el que confluyen investigadoras¹ que trabajan tanto individualmente como en equipo en torno a esta área temática. A partir de las trayectorias individuales y de las discusiones grupales nos proponemos reflexionar aquí sobre el lugar de la música en nuestras investigaciones y en la vida social, para poner en discusión algunas representaciones sociales de las prácticas musicales.

Grupo de Investigación sobre Música e Inclusión

El Grupo de Investigación sobre Música e Inclusión es un equipo interdisciplinario de investigación radicado en la Universidad Nacional de Avellaneda. Desde 2014 desarrolla proyectos de investigación sobre las orquestas y coros infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires (PROAPI 2014, Premio Instituto de Cultura Pública 2015, UNDAVCYT 2016-2018). Recientemente se han incorporado investigadoras que trabajan temas afines que exceden el de las orquestas y coros, y giran en torno a dimensiones sociales de las prácticas musicales y/o la problemática de la inclusión/exclusión en sus distintas acepciones. Generalmente trabajamos desde un enfoque etnográfico. El grupo está integrado por investigadoras formadas y en formación en las áreas de antropología, ciencias políticas, sociología, gestión cultural, artes, pedagogía musical y periodismo.

Los proyectos desarrollados en el marco del grupo incluyen:

- Trabajos colectivos sobre orquestas y/o coros infantiles y juveniles (Karen Avenburg, Alina Cibeá, Verónica Talellis, Eugenia Amantía, Elsa Martínez, Gabriela Barro Gil, Gladys Giliberti, Candela Barriach, Santiago Zigliotto, Vania Toledo Sepulveda, Mariel Di Giorgi).
- Trabajos individuales:
 - Orquestas y/o coros infantiles y juveniles: diseño, implementación y apropiación de políticas culturales que buscan favorecer la inclusión social a

¹ Nota aclaratoria: En el grupo hemos consensuado emplear aquí la forma femenina para referirnos a quienes lo integramos, como acto político. Esto no significa que la totalidad de las integrantes nos identifiquemos como mujeres. Más allá de nuestra decisión grupal para este escrito (que puede variar a futuro), cuando nos referimos a otras/os/es subjetividades, elegimos marcar la variedad de género con la forma “a/o/e”.

través de la música (Karen Avenburg); construcción de subjetividades y dinámicas de sociabilidad (Alina Cíbea); implementación de políticas culturales públicas (Verónica Talellis); interculturalidad (Elsa Martínez); diseño y puesta en acción de metodologías de trabajo (Eugenia Amantía); rastreo de fuentes periodísticas sobre las representaciones de las orquestas en los medios (Gabriela Barro Gil).

- Procesos de producción y modos de apropiación de prácticas musicales de jóvenes de sectores populares (Candela Barriach).
- Trayectorias profesionales de cantantes líricos (Santiago Zigliotto).
- Articulación entre música y política en grupos de rock (Valeria Spinetta).
- Prácticas de inclusión/exclusión en la conformación de identidades en las agrupaciones de disidencias sexuales (Vania Toledo Sepulveda).
- Prácticas en torno a la experimentación/ jóvenes orquestas autogestionadas de tango (Camila Juárez).
- Cuestiones sobre culturas musicales: repertorios y prácticas pedagógicas (Paula Vilas).

Nos reunimos para discutir sobre aspectos teóricos y metodológicos generales y sobre los temas específicos de las investigaciones de cada una de las integrantes. Entre otras cosas, en el grupo exploramos los conceptos de inclusión, exclusión, integración y transformación, así como su vínculo con las prácticas artísticas. Además identificamos los distintos juicios de valor que se evidencian en torno a la dimensión estética, problematizamos discursos sobre las diferentes prácticas musicales, y revisamos las interpelaciones que se producen en torno a las/los/es actores involucrados.

En este trabajo nos proponemos reflexionar acerca de una serie de ideas que atañen a los siguientes interrogantes: ¿Cómo entendemos nosotras a las prácticas musicales y por qué es importante estudiarlas? ¿Qué discursos sobrevuelan poblaciones, proyectos y prácticas musicales como los que estudiamos?

¿Cómo entendemos a las prácticas musicales?

Desde el campo de los estudios sociales de la música, entendemos a la práctica musical como una manifestación cultural que está presente en toda sociedad y que se constituye sobre la base de relaciones sociales y prácticas colectivas (Avenburg, 2012; Finnegan, 2002; entre muchos otros). Existe cierto consenso en este campo en cuanto a su consideración como una práctica dinámica, constantemente recreada y resignificada, que implica e incide en procesos identitarios, y está atravesada por dimensiones políticas y económicas. Esta manifestación cultural, entonces, no solo se define como un conjunto de estructuras de sonido sino también como modos de acción, percepción y construcción discursiva (Avenburg, 2012; García 2005; Pelinski, 2000; Vila, 1996); es decir, la música es una práctica a través de la cual la/e/os actora/es se expresan, construyen subjetividades e

identidades colectivas (Avenburg, 2012; García 2005; Frith, 2001; Seeger, 1988; Vila, 1996; Pelinski, 2000), y crean sociabilidad humana (Blacking, 1990).

Se desprende de lo antedicho que es necesario abordar la práctica musical considerando su contexto inmediato de ejecución, como bien han señalado Alan Lomax (1962), Kenneth Gurlay (1978) y Gerard Béhague (1984). Pero también es fundamental conocer el contexto cultural e histórico-social más amplio en el que se desarrollan las prácticas musicales, pues ellas se enmarcan en valores y memorias colectivas, así como en las coyunturas específicas que han atravesado y atraviesan los diferentes grupos sociales (Avenburg, 2012; Blacking, 1990; Ferreira Makl, 2008; García, 2005).

Dentro de este marco, entendemos que los diferentes grupos y espacios sobre los que investigamos son ejemplos de lo recién manifestado: son espacios sociales heterogéneos y con lógicas propias dentro de contextos sociohistóricos específicos. Allí, la/o/es actora/es sociales participantes construyen y ponen en juego relaciones de poder, jerarquías explícitas e implícitas, roles, intereses, valoraciones, códigos y formas de actuar establecidas (Ortner, 2016; Bourdieu, 2012).

Estereotipos sobre las prácticas musicales

A continuación pretendemos presentar y discutir algunos imaginarios sobre las prácticas musicales que hemos encontrado en diferentes ámbitos: medios de comunicación, charlas informales, espacios universitarios, trabajo de campo, lecturas académicas, discursos de funcionarios e, incluso, comentarios frecuentes cuando contamos cuáles son nuestros temas de investigación. Vale destacar que los siguientes imaginarios no son necesariamente los de nuestros interlocutores “nativos”.

- *Una práctica de eruditas/os/es*: Desde ciertos imaginarios, las diferencias entre las expresiones musicales pueden ser jerarquizadas. Ciertas músicas serían, entonces, más “elevadas” o “mejores” que otras. Se advierten aquí enunciados tributarios del evolucionismo social, que posicionan a determinadas manifestaciones culturales como más “avanzadas”, complejas, elaboradas, mientras que otras se ligarían con un modelo más “natural”, “primitivo” o “inferior” sobre cómo hacer música.
- *Una práctica de talentosas/os/es*: A veces se considera que quienes hacen música (en especial aquellas/os/es ligados a las expresiones recién mencionadas como “eruditas”) serían individuos que poseen cierto “don” natural e innato que otra/o/es no poseen y no pueden adquirir. Desde estas perspectivas, “no cualquiera” está capacitada/o/e para hacer música (así como “no cualquier música” ocupa la misma jerarquía dentro del ambiente musical y se considera igualmente válida). En este marco es fácil caer en una suerte de romanticismo idealizador, a menudo inundado de admiración hacia los “grandes maestros y compositores”, dentro del canon de la música occidental.

- *Músicas/os/es como lectoras/es de partituras:* En este estereotipo, se presenta como portadora/es del saber musical solo a quienes logran decodificar el lenguaje escrito para luego plasmarlo en un instrumento; es decir, que un/a/e músico/a/e, para ser considerado/a/e como tal, debe haber aprendido a leer partituras. Entendemos a esta representación como análoga a la de insinuar que un analfabeto no puede hablar. Sin restar en modo alguno importancia a la escritura como herramienta, entendemos que desde esta perspectiva la (in)validación de la práctica musical queda sujeta a un saber específico.
- *Una práctica inclusiva:* Diversos discursos (que pueden traducirse en políticas, proyectos, programas) sostienen que la música es promotora de inclusión, es decir, que la posibilidad de manifestarse y comunicarse a partir de este lenguaje específico promueve la inclusión social. En primer lugar es necesario destacar que el concepto de inclusión social -entre otros- es objeto de discusiones tanto en el ámbito académico como en el de la misma gestión. Además, nos surgen varias preguntas en torno al fenómeno de la inclusión/exclusión: ¿es la música una práctica que promueve la inclusión en sí? Dudamos con vehemencia que cualquier práctica humana posibilite –más allá de la manera en que se desarrolle– la inclusión social por sí misma. Entendemos que cuando se trabaja por la promoción de la inclusión y de la efectivización de derechos vulnerados, debe pensarse en términos de perspectivas y modalidades de acción. Pues quizás no sea la música en sí misma sino en tanto actividad que, practicada desde determinada perspectiva, crea vínculos, favorece la sociabilidad, incentiva la construcción colectiva, e incita a desnaturalizar lo dado y proponerse nuevos objetivos, entre otras cosas.
- *Promotora de solidaridad:* Asociado a lo anterior, y de acuerdo con algunas perspectivas, la música en sí misma (incluso el arte en general) es una garantía de solidaridad, compañerismo. Si bien no deja de ser cierto que esto parece ocurrir efectivamente en muchos proyectos que observamos, entendemos nuevamente que esto no se debe a la música en sí misma sino a *cómo se hace música*.
- *La música como prevención 1-de la calle:* Encontramos a menudo una idealización de determinadas prácticas musicales como actividades “de rescate”, que sacan a las/os/es chicas/os/es de la calle y, así, la/o/es resguardan de las drogas. Estos imaginarios se asocian a estereotipos en torno a la/o/es jóvenes de sectores populares como personas peligrosas, que ocuparían de forma negativa los espacios públicos en los cuales se produciría el consumo de estupefacientes. Nuevamente sin desmerecer las repercusiones positivas que las actividades musicales pueden producir (y en efecto producen) en un grupo humano, entendemos que estos supuestos contienen idealizaciones que omiten la heterogeneidad y complejidad en los modos de hacer, habitar y consumir. Nos preguntamos, además, si no se debería apuntar también a transformar las calles en espacios transitables y habitables para todas/os/es.

- *La música como prevención 2- del delito:* Otros imaginarios se refieren a prácticas musicales socialmente valoradas como preventivas del delito. Esto presupone un prejuicio previo, que es el pensar que las poblaciones en condiciones de vulnerabilidad son potencialmente más “peligrosas” que la/o/es integrantes de clases socioeconómicas acomodadas. Entendemos que las representaciones que avalan este supuesto funcionan como estereotipos que legitiman las asimetrías y vulneraciones de derechos. Tales miradas ignoran que también a través de prácticas socialmente legitimadas, actores/actrices de posiciones socioeconómicas muy diversas (por ejemplo dirigentes políticos y/o élites) cometen delitos o (aun legalmente) realizan daños profundos en amplios sectores de la sociedad. Tales acciones y tales perspectivas contribuyen simultáneamente y de forma articulada a la reproducción de las desigualdades simbólicas y materiales.

Ahora bien, en muchos de nuestros trabajos de campo observamos perspectivas y prácticas que apuntan a generar (y parecen en buena parte lograr) experiencias de solidaridad, inserción en (nuevos) colectivos, regeneración de vínculos, refuerzo de la autoestima, cuestionamiento de estigmas, desnaturalización de jerarquías y patrones de exclusión, y/o construcción de sujetos potencialmente autónomos, entre otras cosas. Esto ocurre en el marco de proyectos, programas, iniciativas que parten desde perspectivas que cuestionan los imaginarios esencialistas sobre el talento, discuten las miradas estigmatizantes sobre las prácticas y las personas, y buscan promover reposicionamientos y empoderamientos por parte de diferentes actores/actrices.

Lo antedicho entonces no significa que las prácticas musicales (o artísticas en general) no sean potencialmente transformadoras, emancipadoras, liberadoras, propiciadoras de lazos de solidaridad, entre otras. Pero creemos importante resaltar que no es la música en sí misma la que posibilita todo ello, sino los modos de concebirla, transmitirla y experimentarla, practicarla. Como observa Small (2010), las expresiones musicales están íntimamente vinculadas a modos de ver y hacer de la sociedad en la que se practican, es decir que no son en sí mismas diferentes a la sociedad envolvente. Pero esto no significa que no puedan ser espacios de generación de otras modalidades de relación y acción. En tanto las sociedades no son en absoluto homogéneas, las prácticas artísticas pueden constituirse (y de hecho a veces lo hacen) en ámbitos de cuestionamiento y transformación de “lo dado”.

Contra las formas estereotipadas que tanto sobrevaloran como subvaloran a las prácticas musicales y a las/os/es músicas/os/es, entonces, consideramos que las descripciones y categorizaciones deben atender tanto a los presupuestos que subyacen como a las maneras específicas en que se desarrollan las actividades, se construyen los vínculos y se interpela a la/o/es diferentes actores/actrices.

Conclusiones:

A partir de las reflexiones realizadas, ante la pregunta ¿Por qué es importante intervenir/ investigar/ enseñar desde la música?, podemos decir que no es la música *per se* sino la perspectiva desde la cual se aborde su investigación, intervención o enseñanza lo que puede generar aportes específicos. Investigar, conocer y actuar desde las distintas experiencias de la práctica musical nos permiten encontrar modos de acción y relación en espacios específicos con sus modos particulares de hacer (orquestas y coros infantiles y juveniles, talleres de música con jóvenes, entre otros) que aportan a otros espacios y lógicas. Creemos crucial recalcar que las expresiones musicales son prácticas culturales que, como tales, están imbuidas de sentidos. Por ende, son tanto sobrevaloradas (como vimos a lo largo del trabajo) como subvaloradas (como “meros adornos” de la vida social).

Esperamos haber dejado en claro que el cuestionamiento de imaginarios no implica en absoluto un cuestionamiento de la práctica musical ni de la investigación en torno a ella. Dentro de la diversidad de razones por las cuales consideramos relevante investigar/ estudiar/ intervenir desde la música, podemos reiterar que es una práctica cultural presente en todo grupo social y que posibilita expresar, recrear, interpretar y posicionarse ante experiencias actuales y pasadas (Avenburg, 2012; Bruner, 1986; García, 2005; Turner, 1982, 1987). En consecuencia, es un modo válido de acercarse a las maneras en que los grupos sociales se posicionan ante su experiencia. Además, observamos que las prácticas musicales, así como su enseñanza, intervención e investigación, pueden ser tanto reproductoras como transformadoras de modos de relacionarse, actuar, representar. Las prácticas, discursos e imaginarios sobre la música pueden contribuir a los procesos de construcción identitaria y quizás, también, de participación política.

Finalmente (aunque aquí no se agotan todas las dimensiones que podemos mencionar), diversas modalidades de relación y acción en el campo musical pueden ser modelos a seguir en otros campos, por ejemplo, el de la investigación. En nuestro caso, en efecto, intentamos retomar algunas particularidades de la práctica musical colectiva que, entendemos, puede recrearse y transformar positivamente la práctica de investigación como trabajo colectivo (y no excluyente, y competitivo).

Bibliografía

-Avenburg, Karen (2012) “Recreando el pasado, posicionándose en el presente. *Performance* y experiencia en dos fiestas rituales de Iruya (Salta, Argentina)”. Tesis Doctoral defendida en 2012. Publicada en 2016 en Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1855>

- Béhague, Gerard. 1984. "Introduction". En *Performance Practice. Ethnomusicological Perspective*. London: Greenwood Press.
- Bourdieu, Pierre (2012 [1988]) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.
- Blacking, John. (1990) "Performance as a Way of Knowing: Practical Theory and the Theory of Practice in Venda Traditional Music-Making, 1956-1966". En *Atti del XIV Congresso della Societa Internazionale di Musicologia* 1: 214-220. Torino: E.D.T.
- Bruner, Edward. 1986b. "Ethnography as Narrative". En Turner, Víctor y Edward Bruner (eds.), *The Anthropology of Experience*. Pp. 139-155. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Ferreira Makl, Luis. 2007. "An Afrocentric Approach to Musical Performance in the Black South Atlantic: The Candombe Drumming in Uruguay". En *Trans. Revista Transcultural de Música* 11. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art12.htm>.
- Finnegan, Ruth (2002) "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Revista Transcultural de Música*, vol. 6, junio, <http://www.sibetrans.com/-trans/trans6/finnegan.htm>.
- Frith, Simon. 2001. "Hacia una estética de la música popular". En Cruces, Francisco y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Pp. 413-435. Madrid: Trotta.
- García, Miguel (2005) *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad Wichí*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- Gurlay, Kenneth. 1978. "Toward a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research". En *Ethnomusicology*
- Lomax, Alan. 1962. "Song structure and social structure". En *Ethnology* 1 (4). Traducción de Irma Ruiz 1988 (cátedra de Introducción a una antropología de la música, prof: Irma Ruiz, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).
- Ortner, Sherry B. (2016 [2006]) *Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia*. San Martín/Universidad Nacional de San Martín, UNSAM EDITA.
- Pelinski, Ramón. 2000. "Homología, interpelación y narratividad, en los procesos de identificación por medio de la música". En Pelinski, Ramón (comp.), *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Cap. 10: 163-175. Madrid: Akal.
- Seeger, Anthony. 1988. "Desempenho Musical e Identidade: Problemas e Perspectivas". Ponencia presentada en las *IV Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires, 24 al 27 de agosto.
- Small, Christopher. (2010). *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza Editorial.

- Turner, Víctor. 1982. *From ritual to theatre. The human seriousness of play*. Nueva York: PAJ Publications.
- Vila, Pablo. 1996. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones”. En *Trans. Revista Transcultural de Música*2. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.