

El documento sonoro etnográfico: memoria del mundo encantado

BENJAMÍN MURATALLA

Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

ANTROPOLOGÍA, ETNOGRAFÍA Y SONIDO

El antropólogo acude al campo con la carga de la teoría, la lente a través de la cual percibe la realidad que ha elegido para su estudio; realidad que a simple vista se le podría presentar densa, caótica, desolada, pintoresca, fascinante, terrible, oscura o incomprensible; visión determinada únicamente por su percepción sensorial deshabilitada de herramientas teóricas. Sin embargo, la formación antropológica dirige la mirada del investigador, la delinea, la configura, la predispone; ahora la realidad es otra: cada suceso, acción, forma, color, aroma o sonido, son distintos; todos estos elementos y aun otros, muchos más, se articulan en una compleja trama con sentido.

Se dice que el antropólogo estudia realidades diferentes a la suya; los cánones de la antropología así lo implantaron desde sus comienzos. Esto constituiría la base de su epistemología: el estudio del otro, de los otros; ésta sería la alteridad de la cultura. De ahí que el método comparativo

se haya ostentado como su principal herramienta, su lente primigenia e ineludible (Harris, 1985 [1978]: 129-144). Con base en este método el antropólogo, coteja las diferencias y coincidencias entre culturas.

Por supuesto, también han existido varias lentes, tantas como enfoques antropológicos, los cuales hacen ver de manera específica y no siempre igual cada realidad. Se dice que mientras unos enfoques develan ciertas cosas, otros las inhiben o las ocultan. Esto es, hay algunos que se prestan más para analizar, entender y describir ciertos hechos de cultura que otros; por ejemplo, las cuestiones políticas, la producción, la organización social, el simbolismo, la ritualidad, el parentesco, entre muchos más (Harris, 1985 [1978]: 1-6). Sin embargo, para realizar el ejercicio antropológico más allá de la teoría, por paradójico que parezca, se requiere ser intensamente humano, capaz de ver con todos los sentidos y las emociones: intuir, sospechar, presentir, palpar, corroborar, considerar cualquier aspecto por mínimo que parezca; los pequeños detalles, muchas veces, deparan grandes hallazgos.

Los resultados de la interacción enfoque teórico-realidad constituye, pues, un documento *sui generis*: una realidad vista, percibida, analizada, moldeada, interpretada y explicada por el *profesional* de la cultura. De ahí que no se estudien hechos culturales aislados, sino siempre en el contexto de una trama. Esto no quiere decir que el antropólogo deba dar cuenta de todo un universo cultural, sino que el aspecto que seleccione implica ser considerado como parte del tejido de una cultura determinada (Harris, 1985 [1978]: 218-228).

En este sentido no existen culturas simples o culturas densas. Toda realidad humana es compleja *per se*, ya que constituye creencias, arte, moral, costumbres, sistemas de

valores, reglas, normas, principios, determinaciones, simbolismos estructurados, ideas, técnicas, procedimientos, patrones, mecanismos de control, programas correlacionados (Taylor, 1975 [1871]: 29; Lévi-Strauss, 1979 [1950]: 20; Geertz, 1987 [1966]: 51) . Y como parte de este mundo de complejidad, la existencia del sonido, no aparte, sino exactamente inmerso, entretejido en el todo social.

Es importante enfatizar que el conocimiento antropológico posee su parte analítica y su parte práctica. La primera es el enfoque y la segunda la recopilación de datos o etnografía. La primera no existe sin la segunda; ambas se requieren, pues la segunda se realiza bajo los preceptos teóricos establecidos en la primera en tanto sistema de conceptos o conceptos estructurados, es decir, no se recoge la información *ad libitum*, sino a partir de una guía paradigmática.

Así, ante la complejidad que entraña una realidad cultural, el trabajo etnográfico demanda ser una labor colectiva, sustentada en un plan claramente establecido que fundamente un proyecto a corto, mediano o largo plazo. Bajo este enfoque, el estudio del sonido puede ser el estudio de la cultura misma, o bien, un aspecto medular, y he aquí el dilema: sonido y antropología o antropología del sonido (*Cfr.* Lortat y Roving, 2004: 9). La elección es la primera considerando que toda cultura contiene su propia dimensión sonora pues, como han instado varios etnomusicólogos, no existen culturas “sordas” o “mudas”; en este sentido, por lo menos son dos los grandes horizontes de atención sonora que puede enfrentar el antropólogo mediante la etnografía: la palabra y la música.

Es pertinente reiterar que la abundancia de datos implica, por supuesto, una serie de actividades en equipo, y como parte de éstas, la recopilación del sonido. Ante esta situación se presentan dos alternativas: o bien que el propio

antropólogo responsable directo del proyecto disponga de la capacitación necesaria para grabar el sonido, o bien que como parte del equipo etnográfico se incluya personal especializado en esta tarea, que posea habilidades técnicas y sensibilidad antropológica.

Desde que apareció la tecnología del sonido, la mayoría de antropólogos que tuvieron oportunidad de grabar lo hicieron ellos mismos. Esto ha sucedido durante largo tiempo; sin embargo, la atención que requiere etnografiar el sonido, principalmente en los grandes acontecimientos generadores de sonoridades diversas y profusas como los rituales, ocasionó que muchas de las grabaciones pioneras carecieran de datos básicos y de contexto. Por ello están ausentes los nombres de los intérpretes, o el lugar y la fecha de grabación, entre otros aspectos; a lo más, estas grabaciones precursoras cuentan con el nombre de la etnia y son atribuibles sólo al autor del registro mismo, es decir, al antropólogo-etnógrafo.

Por otra parte, cabe destacar que ya desde hace mucho tiempo el ejercicio antropológico ha trascendido límites que le habían sido impuestos en sus inicios como disciplina científica. De modo que hoy en día su campo se ha extendido a las sociedades occidentales, y con esto, al análisis de las expresiones sonoras en el seno de las culturas o de la cultura a la que el propio antropólogo pertenece; así, la alteridad se ha transformado como el paradigma por excelencia de las investigaciones respectivas; no obstante, hay que subrayar que el estudio del sonido, en el que la música ha sido privilegiada, se debe seguir haciendo como parte del sistema integral de una cultura (Blacking, 2001 [1967]: 181-202).

SOCIEDADES SONORAS DESENCANTADAS

La mayoría de las culturas no occidentales se han caracterizado por refrendar la armonía del universo mediante la ritualidad; para ellas, las fuerzas naturales o cósmicas son deidades, y con el ritual, unen ambos mundos, el divino y el humano, con lo que aseguran que el orden de la naturaleza no se altere, fundamentalmente porque son sociedades cuya economía depende de manera estricta de ese orden. Los franceses Lortat y Roving sostienen que bajo criterios etnomusicológicos se ha constatado que los sonidos rituales funcionan como ese puente entre los hombres y lo divino, un sendero espiritual por donde transitan fusionados y al unísono humanos y dioses (2004: 7-26).

Con el cultivo de la razón, propugnado por pensadores del Viejo Mundo, se pretendió contrarrestar esa forma de ver y ordenar la vida: ya no más dioses ni plegarias. La razón convertida en ciencia y en progreso serían los emblemas para transformar, controlar y explotar al mundo; durante la Ilustración se consolidaron esas ideas y se firmaron los tratados al respecto: ya no más un mundo deificado. Ahora, el hombre de razón se ostentaba como amo del universo (Horkheimer, 1973 [1967]: 15-17; Weber 1979 [1959]: 218). Por supuesto que en el contexto de esa cosmovisión existe un amplio espectro de posibilidades. Aun así, es indiscutible que en la sociedad del progreso ha predominado la máquina de la mano de la ciencia y ha tenido al mundo como objeto, sometiéndolo a la máxima explotación. En las grandes urbes, cada vez más extensas e invasivas, los sonidos naturales escasean; aquéllas son opulentas e insaciables: ahí la acumulación es un prestigio y el cambio se malentiende con el incesante consumo del uso y el desecho simultáneo.

El acaparamiento de músicas se convierte en una especie de ruido que incomunica, aísla, individualiza, ensordece, estresa y extravía. El sonido que armoniza es relegado; la visión encantada de la vida es obstruida, negada, pero, con todo, hay resistencia. En la sonoridad de las sociedades *encantadas* se guardan misterios de la vida y el mundo en forma de mitos. Es sin lugar a dudas otra manera de conocimiento (Lévi-Strauss, 1987 [1974]: 195-252), diferente al científico; en contraste, en las sociedades occidentales, la producción de músicas se suma a la hiper producción de todo tipo de objetos en la era del consumo desbordante e incontrolado. Profusión de músicas que igual obedecen a una lógica y están interconectadas entre sí reforzando valores supremos de las sociedades “modernas”. Aunque no todas las músicas persiguen lo mismo, es innegable que una gran producción de sonidos musicales o pseudo musicales se inscriben en la lógica del “útese y deséchese”, con lo cual se inhibe una creatividad que podría ser diversa. Un arsenal de estas músicas estaría, entonces, subvencionado por la industria del espectáculo; músicas atadas a uno más de los mitos intrínsecos a la sociedad del progreso: el amor de pareja, en distintas acepciones, como uno de los paradigmas supremos de lo que se ha instaurado como la *felicidad*. No se trata de satanizar este tipo de músicas; después de todo, el gusto popular es el que les otorga el visto bueno y la trascendencia en el tiempo, es decir, su cuota histórica que la convierte en valor cultural. Aun así, ejemplos de este tipo de músicas deben aparecer en el inventario de la memoria como muestra de lo efímero, del vicio de la moda, de la velocidad sin precedentes que le impone la tecnología a lo humano y de su propia obsolescencia (Lipovetsky, 2000 [1986]: 10, 23; 1990: 336).

EL DOCUMENTO ETNOGRÁFICO SONORO

Como ya se mencionó, el estudio del sonido de la cultura es un hecho que tiene que ver con todo lo demás; es un hecho sistémico (Merriam, 2001 [1964]: 275-296; Lomax, 2001 [1962]: 297-329; Feld, 2001 [1991]: 331-355). Por ello, cuando el etnógrafo registra el sonido, la música, la palabra, podría decirse que en realidad registra la cultura entera, o un filón importante de ésta, lo cual permite comprenderla en mayor amplitud y profundidad. En esta tarea, el registro del sonido por el sonido mismo sería un acto un tanto estéril, que no nos diría mucho, por no aseverar que no nos diría nada, y al no decir nada, el sonido, a la postre, en un futuro muy lejano, podría convertirse sólo en ruido difícil de descifrar, máxime si la palabra contenida fuese ya lengua muerta.

Considerado así, el sonido de la cultura es su propio palpitar, la resonancia que conjuga las coordenadas vibrantes del tiempo y el espacio, una dimensión envolvente y a la vez emanada-generada por el quehacer humano. En otras palabras, una forma más de construir el mundo, de crearlo, de narrarlo, ya que las expresiones sonoras, parafraseando a Paul Ricoeur (1913-2005), son una forma en que se concreta el tiempo, es decir, la memoria (2004 [1985]: 49).

Vale la pena enfatizar, entonces, que para entender a cabalidad una manifestación sonora es necesario comprender la cultura en extenso y a profundidad; así, al grabar un canto, lo importante no es el canto por sí mismo, sino el papel que ese canto juega en el tejido social. Al grabar unos tambores, no se toman los tambores por sí mismos, sino qué posición significativa ostentan en el sistema. Es así como el etnógrafo del sonido observa, registra, describe, analiza y explica. Las grabaciones de sonido que el etnógrafo obtiene deben estar engarzadas en un todo o, mejor dicho, son par-

te sustancial e intrínseca de la totalidad, el fundamento de la investigación. En esto consiste el documento etnográfico sonoro; para obtenerlo, el etnógrafo, además, debe identificar y transitar por el flujo de la sonoridad, para así captar al máximo esa especie de ondulación que produce el acto: diálogos, rezos, cantos, ritualidad o celebración en su conjunto, pues es ahí donde se registra su significado cultural. En esas ocasiones celebratorias multitudinarias, donde el sonido, voces y música, son los principales protagonistas, la etnografía exige, entonces, ser un ejercicio colectivo, ya que un solo etnógrafo no posee el don de la ubicuidad ante una sonoridad copiosa, espléndida y desbordante.

LA GRABACIÓN SONORA COMO BASE CIENTÍFICA DE LA CULTURA Y FUENTE DOCUMENTAL

El surgimiento de la grabación de sonido posibilitó el estudio especializado de éste, por lo que lenguas y músicas fueron las temáticas primigenias sometidas a análisis minuciosos y exhaustivos, debido a que el investigador podía escuchar y reescuchar repetidas veces la misma grabación. Se tiene entonces la posibilidad de analizar tonos, matices, tesituras, inflexiones, texturas, timbres, volúmenes, ritmos, armonías, cadencias, funciones, disfunciones y todo tipo de cualidades o características sonoras; además, por supuesto, del lenguaje lírico, que aparejado al discurso sonoro también cuenta una historia. Antes de esta situación, el estudio de ciertas músicas y lenguas era prácticamente imposible debido a que, para tal efecto, sólo se representaban con la notación musical de Occidente (Lortat y Roving, 2004: 9) y las lenguas con el alfabeto grecolatino, lo cual limitaba la representación de ciertos sonidos y vocablos. Curiosamente,

los pioneros compiladores de expresiones sonoras dirigieron sus intereses hacia tonalidades extrañas, a las músicas de las culturas no occidentales (*Cfr.* Brady, 1999: 27, 28). Aunque el precursor de las grabaciones antropológicas fue el estadounidense Jesse Walter Fewkes (1850-1930), quien realizó registros de cantos y música entre los indios *passamaquoddy* en Massachusetts, Estados Unidos (Brady, 1999: 41). El primer análisis formal de una grabación realizada en México lo llevó a cabo el vienés radicado en Berlín Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) en 1909, precisamente a un canto cora registrado en Jesús María, Nayarit, en 1906 por el etnólogo berlinés Konrad Theodor Preuss (1869-1938) (Jáuregui, 199: 29), quien ofreció un sólido estudio etnológico del contexto donde grabó dicho canto. Éste es uno de los análisis musicológicos pioneros a partir del registro de sonido, hito histórico que marcaría el desarrollo de diversas disciplinas como la musicología comparada, la lingüística, la filología, la neurolingüística, la antropología de la música y, varias décadas después, la etnomusicología, entre muchas otras que tienen como principal fundamento el sonido capturado en un soporte que, a su vez, es reproducible (*Cfr.* Brady, 1999: 3).

En este sentido, la tecnología del sonido en ciertos contextos modeló de algún modo tanto la capacidad de expresión como de la escucha, legitimando al mismo tiempo tipologías, estilos y géneros, estableciendo límites y otorgando prestigios y preponderancias: lo grabado adquiriría una especie de aura sujeta a la admiración y al reconocimiento social, a la vez que proponía o delineaba el modo de hacer etnografía (Brady, 1999: 3). Se había creado incuestionablemente un procedimiento singular para el estudio de la cultura que generó un testimonio peculiar de la misma: el documento sonoro etnográfico.

RUIDOS DEL PROGRESO VS SONORIDADES NATURALISTAS

Aunque la multiculturalidad es indiscutible, podemos visualizar a la sociedad en general dividida por el sonido que produce: sonido culturalmente significado que entraña valores culturales. No obstante la embestida de la llamada era del progreso, aún perduran y perseveran esas otras culturas con un esquema vital diferente que tienen su fundamento en una organización del mundo donde el ser humano no es precisamente el centro, el elemento nuclear, sino un ente más en todo el entramado de la naturaleza. Si bien, como ya se dijo, esta división dualista es un tanto ideal, ya que en nuestro mundo las formas culturales siempre han sido diversas y complejas, sí se pueden apreciar con nitidez esos dos horizontes civilizatorios a través de la sonoridad que generan, por un lado, sonidos creados en el contexto de los procesos naturales, deificados, rituales, propiciadores de un orden socio-natural y del equilibrio cósmico y, por otro, sonidos abundantes, excesivos, generados por la proliferación de maquinarias y tecnologías que invaden y saturan los espacios en pro de una supuesta optimización de la sociabilidad humana; sonoridad opulenta que, paradójicamente, aísla a los seres humanos y produce ruido, incomunica y, bajo un punto de vista extremo, podría aniquilar el proyecto humano (*Cfr.* Horkheimer, 1973 [1967]: 7).

MEMORIA SONORA PARA EL FUTURO

Varios expertos se han preguntado en repetidas ocasiones: ¿se debe conservar todo? Y una de tantas respuestas es que, a las generaciones futuras, no debemos dejarles un arsenal de sonidos que por su abundancia desmedida se convierta

en un legado hermético imposible de escuchar por sus excesivas dimensiones, y principalmente por su exorbitante cantidad, sino sólo una muestra emblemática de las expresiones sonoras que han caracterizado a nuestra época. En esto estriba la idea nuclear de patrimonio cultural.

En esta era de acumulación y opulencia, se registra, de manera que se puede calificar como “virulenta”, un sinfín de sonidos e imágenes, no sólo de las instituciones y empresas, sino la gente común inmersa en la vorágine de la innovación tecnológica. Es por eso que la labor esencial del compilador implica seleccionar, investigar, documentar, dosificar y conservar; cada una de estas tareas conforman un proceso, pero específicamente suponen una filosofía y una ética que impactarán a las generaciones venideras respecto a su acceso a los archivos sonoros (IASA, 2001; Edmondson, 2009: 29-40) y, por ende, a las culturas del pasado.

Así, el documento sonoro etnográfico, por su completud, se erige como uno de los legados de información idóneos para las sociedades del futuro. No se debe dejar el despojo de un mundo contemporáneo estruendoso, sino sólo una selección debidamente documentada de lo que somos y estamos siendo en materia sonora producto de la diversidad cultural. En esto consiste la memoria: sólo en hitos clave, en sonidos significativos, estructurados, contextualizados, que ayuden a desentrañar la identidad humana y su relación con el entorno en el transcurso de un futuro que se construye día con día por todos y cada uno de los que coincidimos en este tiempo y en este espacio, pero que, con todo ánimo de esperanza, llegarán generaciones mucho muy lejanas en el futuro curiosas del pasado que hoy edificamos como presente.

El tiempo, como diría San Agustín, es difícil decir qué es (*Apud*, Ricoeur, 2004 [1985]: 41-79); puede ser pasado, pre-

sente y futuro; fluye inexorablemente; es lo más efímero e intangible que existe. Todo lo que hay es tiempo y el sonido es una de sus más diáfanas expresiones; en él se conjugan sus cualidades, que son materia y vibración. El haber logrado atraparlo, registrarlo, grabarlo, documentarlo, ha sido una acción casi demiúrgica, mediante la cual mantenemos el deseo de inmortalizar la palabra y los sonidos concertados a los que llamamos música; así, la grabación del sonido en su contexto se torna en una metáfora de la memoria eterna, en una cápsula viva que en tiempos lejanos podrá dar cuenta de lo que fuimos o seguiremos siendo.

Para otorgarle efectividad a esto, que parece un precepto intrínseco de la memoria sonora, hace falta la emergencia de una nueva ética que sustente la creación de una tecnología capaz de derrocar su propia obsolescencia, y de garantizar, a la vez, un resguardo seguro a largo plazo, a muy largo plazo: éste es el mayor desafío.

CONCLUSIONES

Los sonidos de la acción humana ligados estrechamente a su naturaleza deificada sucumben día a día frente al estruendo del irrefrenable e incierto progreso. El documento sonoro etnográfico, debido a la información de un contexto estructurado que le da origen, se erige como uno de los resguardatarios más completos de la memoria sonora en el marco de lo diverso. No se obtiene de manera directa: se construye preferentemente a partir de un equipo de trabajo con fines de investigación antropológica.

La memoria sonora debe ser selectiva, incluyente y contextual. El afán por guardar toda manifestación sonora pue-

de ser obsesiva y convertirse en ruido: una masa sonora inaccesible en un futuro lejano.

Se debe pugnar por la creación de tecnología con duración de largo alcance; las cualidades atribuidas a lo digital, la velocidad, la fácil manipulación y la capacidad de almacenamiento, entre otras, se han convertido en la peor amenaza para la preservación de la memoria. A este respecto, la tecnología debe zafarse de la lógica del consumismo; el patrimonio sonoro no puede ni debe estar a merced de la obsolescencia. La tecnología de largo alcance debería considerarse como uno más de los derechos humanos.

BIBLIOGRAFÍA

- Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (2001). *La salvaguarda del patrimonio sonoro: Ética, principios y estrategia de preservación*. México: CONACULTA - Radio Educación.
- Blacking, J. (2001), "El análisis cultural de la música", en Francisco Cruces *et al* (Eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 181-202). Barcelona: Editorial Trotta.
- Brady, E. (1999). *A spiral way. How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Edmondson, R. (2005). Fundamentos filosóficos de los archivos audiovisuales en la era digital. En P. O. Rodríguez Reséndiz (Comp.), *La salvaguardia del patrimonio audiovisual: un reto mundial. Memorias del Cuarto Seminario Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales*. México: CONACULTA.
- Feld, S. (2001 [1991]). El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli. En F. Cruces *et al*. (Eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 331-355). Barcelona: Editorial Trotta.

- Geertz, C. (1987 [1966]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Harris, M. (1985 [1978]). *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. México: Siglo XXI Editores.
- Horkheimer, M. (1973 [1967]). *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Sur.
- Jáuregui, J. (1993). *Música y danzas en el Gran Nayar*. México: CEMCA.
- Lévi-Strauss, C. (1979 [1950]). Introducción a la obra de Marcel Mauss. En M. Mauss (Ed.), *Antropología y sociología* (pp. 13-42). Madrid: Tecnos.
- _____ (1987 [1974]). *Antropología estructural*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- Lomax, A. (2001 [1962]). Estructura de la canción y estructura social. En F. Cruces *et al.* (Eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 297-329). Barcelona: Editorial Trotta.
- Lortat-Jacob, B.; Roving Olsen M. *et al.* (Eds.) (2004). *Musique et anthropologie*. Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, número thématique de *L'Homme, Revue française d'anthropologie*, 171-172, juillet/décembre, avec un CD encarté.
- Merriam, A. P. (2001 [1964]). Usos y funciones. En F. Cruces *et al.* (Eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 275-296). Barcelona: Editorial Trotta.
- Ricoeur, P. (2004 [1985]). *Tiempo y narración. Tomo I. Configuración del Tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.

El documento sonoro etnográfico: memoria del mundo encantado

Tylor, E. B. (1975 [1871]). La ciencia de la cultura. En J. S. Kahn (Comp.), *El concepto de cultura: textos fundamentales* (pp. 29-46). Barcelona: Anagrama.

Weber, Max (1979 [1959]). *El Político y El Científico*. Madrid: Alianza Editorial.