

libro investigación **ensayo** crónica crítica

Lauro Ayestarán

Metodología de la investigación folklórica

Marcha, 1-ii-1957, Montevideo, Uruguay, pp. 14-15.

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es la reproducción digital de un documento o una publicación del dominio público proveniente de su colección.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el carácter de dominio público.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

6. Para obtener un documento del CDM en alta definición, dirigirse a:
consulta@cdm.gub.uy

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

METODOLOGIA DE LA

I
EL FOLKLORE —el estudio científico de los hechos folklóricos— se halla hoy en el momento de definir su campo de acción y de organizar su metodología.

Cuando Thoms propuso la adopción de la palabra Folklore en el año 1846, de inmediato se apoderó de esta disciplina la Historia y se la llevó a su campo; pero el Folklore, llamado "antigüedades" antes del nacimiento de su nombre actual, logró segregarse y fué entonces atrapado a principios de este siglo por la Sociología. El gigantesco impulso que tomó esta última ciencia en el filo del 1900, hizo extender su radio de acción hacia una serie de especulaciones que participaban de su campo y hasta de su método —en esa fecha— pero que no eran hechos sociales exclusivamente. Hace unos veinte a treinta años, liberado de la tutela sociológica, el Folklore cayó en los dominios de una ciencia fascinante, muy extensa y muy difusa —por su misma extensión— que es la Antropología, ubicándose modestamente dentro de uno de las subdivisiones de la llamada Antropología Cultural, de donde amenaza salir, no sabemos si para caer en otro campo o para organizar y delimitar de una buena vez el suyo.

Sin embargo, esta entrada y salida en distintas órbitas científicas —Historia, Sociología, Antropología Cultural— le ha ido proporcionando una metodología de rica plasticidad; con esos contactos el Folklore ha salido enriquecido y hasta fortalecido; ha ido aprovechando las posibilidades metodológicas de otras ciencias para organizar la suya propia, y en estos momentos tiene bastante clara su disciplina: su método es coherente aunque, desde luego, perfectible.

Ocioso nos parece la discusión un tanto académica sobre la clasificación del Folklore en el terreno de las ciencias. Vamos a referirnos a la metodología de la investigación folklórica en general y, particularmente queremos comunicar públicamente hasta qué punto hemos avanzado en nuestros estudios relativos al folklore musical del Uruguay. Acaso estas palabras ostenten un tono demasiado personal —extendemos de antemano nuestras excusas al lector— pero lo hacemos deliberadamente en beneficio de un mejor y más claro intercambio con nuestros colegas que en este o en otros campos del Folklore hayan seguido métodos distintos. No pretendemos que el nuestro sea el mejor. Creemos, sí, que es coherente y ceñido a la realidad del medio en que trabajamos.

II
CUANDO comenzamos a estudiar sobre el terreno los hechos folklóricos en el año 1942, adoptamos en principio el método llamado "inductivo-experimental". El medio americano estaba lleno de errores de inducción; había que combatirlos para empezar luego, con la mente despejada de prejuicios erróneos, la elaboración de un método definitivo.

La Inducción como operación mental es impecable; como método para el estudio de ciertas ciencias naturales, también; pero su aplicación rigurosa al estudio de los hechos vivientes de la cultura, no es aconsejable.

No quiere decirse con ello que la Inducción sea un pro-

cedimiento erróneo o superado —o, como dicen apresurados articulistas, "pasado de moda" — sino que para la interpretación de los hechos culturales, la Inducción, por su esquemática simplicidad, no llega a penetrar en las complejas y profundas raíces de ese hecho cultural.

Sin embargo, para organizar inicialmente el método de investigación, la Inducción nos ha prestado y nos sigue prestando el más alto servicio. Es la que indica el orden de las operaciones a seguir aunque el razonamiento que se siga en el curso de esas operaciones no sea el puramente inductivo.

Así, pues, inicialmente, la metodología de la investigación folklórica se rige por la delicada operación mental conocida con el nombre de INDUC-

CIÓN. En su primera acepción aristotélica significaba "el paso de lo particular a lo general", pero Goblot organizó una fórmula más homogénea estableciendo que "la inducción va de lo particular a lo universal". En su célebre tesis "Del fundamento de la inducción", Lachelier aclaró definitivamente sus procesos y la definió como una "operación mental por la cual pasamos del conocimiento de los hechos a las leyes que los rigen".

La línea metodológica inductiva, entonces, seguiría el siguiente camino: observación —análisis e interpretación de los hechos— leyes que los rigen y proyecciones.

Y ahora viene lo más delicado: este camino hay que recorrerlo varias veces de ida y

vuelta por medio de la experimentación, ajustando, rectificando, remodelando los procesos hasta llegar a las conclusiones finales y definitivas. De donde la Inducción y la Deducción, lejos de ser operaciones contradictorias, de signo contrario, forman una unidad inseparable en los procesos de la razón.

La insuficiencia del método inductivo radica en el análisis e interpretación de los hechos, porque la llamada "inducción amplificadora" —partir de los hechos iguales e ir organizándolos en series cada vez mayores en una suerte de estados evolucionistas— puede tener algún interés en ciertos estudios naturalistas, pero no tienen validez en los hechos complejos de la cultura que for-

man una unidad indestructible con otros hechos aparentemente dispares; entre todos iluminan el panorama y del estudio de todos ellos surge la interpretación de ese complejo y la ley que los rige.

Así, pues, la inducción nos organiza el recorrido, pero en el análisis e interpretación de los hechos debemos evitar su aplicación simplista. Esta ha sido nuestra metodología que vamos a explicar suscitadamente y a ejemplificar.

Una última observación: previa: las etapas que enumeramos de inmediato no son estadios clausurados; se hallan en perpetuo movimiento y crecimiento. Las hipótesis de trabajo nos permiten recorrer varias veces en sentido inverso esta línea de conducta.

III

LA OBSERVACION. — Antes de la recolección de campo procuramos una formación general de la teoría del Folklore y de los principios que rigen su observación. El estudio de disciplinas afines —Sociología, Culturología— nos dió mayor provecho muchas veces que el de la disciplina propia. La bibliografía especializada de Folklore era extensa pero de un nivel desigual. Como en toda ciencia naciente se mezclaban en desordenada confusión los teóricos de primera mano —Varagnac, Corso, Vega, Van Gennep, Saintyves, Marinus, Herskovits— con los divulgadores o meros propagandistas. Estos teóricos de primera agua habían ganado sus galones en los campos de batalla: eran recolectores. Se podría o no compartir sus criterios finales, pero en todo caso sus métodos merecieron nuestro respeto. En este terreno de seriedad bibliográfica, plácenos destacar que en el Uruguay acaba de aparecer un correcto manual de teoría del Folklore, realizado con claro método: es el "Concepto de Folklore" de Paulo de Carvalho Neto (Montevideo, 1955).

El estudio de las grandes monografías nos acercó a la realidad folklórica de otras latitudes. Era el imprescindible estudio por concomitancia.

Por otro lado, la revisión sistemática de los documentos, prensa periódica, libros, cuadros grabados y memorias del pasado musical del país, nos fue dando un fichero de todos aquellos hechos folklóricos que habían quedado registrados en el papel o en la tela. Danzas, canciones, instrumentos, fueron cayendo lentamente en las gavetas a lo largo de veinte años de investigación. Esto formó

la fuente seca de nuestro folklore.

Había entonces que salir al campo para encontrar la fuente viva y estudiar en el presente su recreación y su supervivencia. El folklore responde a una dinámica viva y cambiante y, además, tiene brotes que están en estado naciente, y estos, desde luego, no se hallan apresados en documentos escritos. Muidos, pues de una serie ya de hipótesis de trabajo, nos lanzamos a recoger y estudiar su cambiante máscara en la realidad presente.

El primer contacto con el trabajo de campo fue una recolección al dictado que tomamos en el área ciudadana de Montevideo en 1942. Nos percatamos entonces que los antiguos cancioneros tomados al dictado adolecían de graves imprecisiones. Como es sabido, no existe todavía un sistema taquigráfico correcto para escribir una melodía a la velocidad con que se oye. La "melotaquigrafía" de Hernández — el hermano del autor de "Martin Fierro" — resultó a la postre más usada que la notación pentagramal. De manera que en el mejor de los casos el recolector debe hacer repetir cuatro o cinco veces el período musical. Y cuando al cantor se le hacía repetir una melodía —lo hemos comprobado— aparecían numerosas y nuevas variantes; esas variantes interpretativas suponían muchas veces nada menos que la verdad secreta, profunda, del hecho folklórico, que se escapaba de entre las manos del recolector, porque con la más honesta intención violaba la santidad del texto, dando una versión demasiado cuadrada o —lo que era más grave— compendiada del mismo.

Procuramos entonces la obtención de un grabador portátil y preparamos la batería de nuestra encuesta.

EL ANALISIS E INTERPRETACION DE LOS HECHOS.

— El análisis de los hechos se descompone en cuatro tiempos sucesivos: recolección, crítica, clasificación y comparación. En este terreno nos hallamos recién en la tercera etapa y tan sólo en una especialidad — el Cancionero Infantil — hemos entrado con cierta firmeza en el campo del folklore comparado.

La recolección es la clave inicial de toda la investigación que tendrá éxito en la medida en que esa recolección sea la más perfecta y completa.

Determinada el área a estudiar, el método más aconsejable de recolección es el llamado simultáneo o integral. El folklore es una unidad cultural que se entiende y se descifra cuando se recoge integralmente: especialistas de capacidad equivalente en geografía, sociología, historia, música, literatura, artes plásticas, etc., asesorados por un teórico de folklore, debieran unirse para marchar hacia una investigación de campo en un área y en un tiempo determinados. Sin embargo, si esperamos a que ello se produzca, el tiempo huirá sin obtener por lo menos la radiogra-

fía de una parte — la música en nuestro caso — que integra ese todo.

Ahora, que el investigador del folklore musical debe salir al campo con un espíritu de recolector integral y comenzar por tender las líneas socio-culturales y hasta geográficas del área que va a estudiar; debe recoger todo aquello que aunque en primera instancia no tenga vinculación con la música, colabore en su funcionalidad, y aunque su encuesta se dirija hacia la música, no debe desechar la oportunidad de recoger el máximo de materiales de otras especialidades del folklore. Los peligros de la especialización se evitan pensando que así como el médico dedicado al estudio de un órgano determinado no debe perder la dimensión total del cuerpo humano y sus finas y secretas relaciones interiores para poder curarlo — "no hay órganos enfermos sino hombres enfermos" — así también el investigador musical debe tener presente que la música es una de las tantas formas de expresión de un todo que es la sabiduría popular.

La cámara fotográfica —mejor aún la cinematográfica—

INVESTIGACION FOLKLORICA

y el diario de viaje no deben tener pereza en sus manos. Permanentemente activos, son ellos los que le van a dar luego en el trabajo de estudio, todos los puntos de apoyo de la música en el medio en que se produjo y de la función que en él cumplió.

Una segunda observación

respecto de la recolección: no hemos trabajado en equipo. Acaso sea ésta la forma ideal de investigación, pero para ello se necesita un grupo de investigadores de capacidad equivalente. Nos hemos resistido, lógicamente, a la llamada "simulación de equipo" donde el profesor obtiene del grupo

de alumnos, a cambio del supuesto honor de trabajar con él, la colaboración en la tarea pesada o de servicio. Hay una fórmula intermedia que se llama "clase de investigación activa" conducida por el profesor y que sirve como preparación para el futuro trabajo en equipo.

Si esperamos a que en el Uruguay surja una generación de investigadores para poder trabajar en equipo con ellos, corremos el riesgo de anular nuestro impulso individual y, lo que es más grave, paralizar el desarrollo de esta ciencia naciente en nuestro medio. Ello sin perjuicio de que estamos formando un grupo de futuros investigadores algunos de los cuales ya nos acompañan en nuestros trabajos. El peligro está en empujar prematuramente a un neófito al trabajo de campo o lanzar sobre una localidad una banda bulliciosa de supuestos investigadores que pueden, por falta de discreción y competencia, desflorar la investigación y acarrear sobre la disciplina un peligroso descrédito.

La investigación en equipo — teóricamente la más perfecta — no supuso nunca la neutralización de la investigación individual. Son técnicas complementarias que no se desplazan la una a la otra.

La metodología de la recolección nos llevaría un largo capítulo. Vamos a enunciar simplemente los pasos que hemos dado en este terreno y hasta qué punto hemos penetrado en él.

En 1943 la investigadora argentina Isabel Areiz llegó a Montevideo con sus aparatos de grabación. Colaboradora entonces de Carlos Vega, el eminente musicólogo argentino con quien habíamos trabajado largo tiempo, Isabel Areiz realizó con otros la primera recolección grabada: Montevideo, Minas, Durazno y San José fueron los campos de trabajo. A las 5.000 melodías que había recolectado Vega en la Argentina, se agregaron unas 100 uruguayas en calidad de país limítrofe como ya lo habían hecho estos investigadores en Chile, Bolivia y Paraguay.

En el año 1946 el Instituto de Estudios Superiores nos facilitó un grabador de discos y comenzamos la recolección sistemática de nuestro país. En el término de seis años obtuvimos 682 registros. En 1952 el Museo Histórico Nacional nos proveyó de un grabador de cinta magnética y continuamos la recolección con mayores posibilidades de perfección técnica, y en 1955 la Facultad de Humanidades nos acordó un rubro para investigaciones originales con el cual pudimos ensanchar nuestro radio de acción hasta el sur del Brasil. En la actualidad la colección alcanza a 1.463 grabaciones tomadas en 102 viajes a más de 200 informantes.

El trabajo de recolección no ha sido terminado: esperamos llegar a las 5.000 grabaciones antes de publicar nuestro cancionero y hemos fijado hasta el año 1960 el tiempo de nuestra recolección. Quince años es un límite generoso pero prudente para apresar la verdad folklórica presente de nuestro país. Si evadimos ese período corremos el riesgo de que hayan muerto algunas especies

— lo cual le quitaría funcionalidad presente al panorama — ya que se hayan producido cambios substanciales en la dinámica de nuestro folkllore. Si lo reducimos, caeríamos en generalizaciones prematuras o en tomar por colectivos, hechos insólitos y aislados.

La pauta de las melodías está muy avanzada y, desde luego, las papeletas técnicas de cada grabación están redactadas en forma definitiva. La tarea crítica y de clasificación de lo ya recolectado está casi terminada. Fáltanos penetrar a fondo en el terreno de la musicología comparada. Creemos que aún no ha llegado para nosotros — ni para nuestros colegas del extranjero — la hora del folkllore musical comparado. Es de lógica elemental que para comparar hay que recoger y clasificar primero. Recién se está, en todo el mundo, en esta primera etapa. Todas las hipótesis sobre procedencias e influencias no son más que hipótesis de trabajo que, el enfrentamiento con los materiales, una vez que ellos hayan sido recogidos,

clasificados y publicados, va a rectificar — estamos seguros — de una manera esdrújula.

Y si la comparación no puede realizarse todavía, menos aún la interpretación definitiva.

La interpretación puede y debe ser múltiple según el criterio que se adopte, pero la certeza de esas interpretaciones depende de la limpieza y de la fineza técnicas de todos los procesos anteriores. Si la recolección es incompleta, la interpretación será fantaseosa o extraviada; si la crítica no es depurada, la interpretación será grosera; si la clasificación no es consecuente consigo misma, la interpretación no será coherente; si la comparación, en fin, no es de carácter universal, la interpretación será parcial y limitada. La interpretación es una suerte de metafísica del folkllore; además, es el coronamiento de una vida dedicada a su estudio o la intuición en cualquier momento de los procesos de investigación; en ambos casos supone una dedicación íntegra a esta disciplina.

V

LEYES Y PROYECCIONES. Terminada la recolección, crítica, clasificación y comparación de

los materiales — casi siempre a mitad de camino de estos procesos — viene, decíamos, la etapa de la interpretación y comienzan entonces a surgir las hipótesis definitivas; la hipótesis recorre en sentido inverso su camino, se enfrenta con los hechos de entre los cuales ha surgido y cuando ya experimentada y confrontada con los materiales recogidos se transforma en una verdad universal, alcanza recién la categoría de una ley.

Y véase hasta que punto el desconocimiento de tan claros procesos del método de investigación, ha provocado la extensión en todos los campos de errores capitales que se dan como leyes verdaderas e inexorables.

Entre esos errores, el más antiguo y quizás el más importante, es aquel que sostiene que el folkllore musical uruguayo proviene del folkllore musical español. Como simple hipótesis de trabajo es aceptable, pero he aquí que a poco de recoger nuestros materiales folklóricos y cotejarlos con los españoles, ni en los caracteres generales ni en los particulares o diferenciados, pueden hallarse similitudes serias o ponderables. El folkllore andaluz, por ejemplo, que según Felipe Pedrell habría engendrado el canto rioplatense — la Vidalita proviene de la Seguidilla, anunció — se apoya en el principio del melisma, es decir, de la vocalización de un número elevado de notas para una sola sílaba; el canto rioplatense es eminentemente silábico: la melodía marcha sobriamente nota contra sílaba. Estos son caracteres comunes: el canto uruguayo podría ser melismático y no por ello provenir del andaluz; pero he aquí que en este plano de los caracteres comunes ya estamos en otra órbita. ¿En dónde, pues, está apoyada musicalmente esa hipótesis tan extendida que para algunos es casi una ley absoluta?

Una última etapa está constituida por las proyecciones del Folkllore: estéticas, morales, sociales, etc. A esta etapa debe llegarse cuando han sido recorridas con seriedad todas las anteriores. Sin embargo, por ella se ha empezado equivocadamente y de esto surge un cúmulo de errores tan difícil de combatir hoy. Entre ellos el más extendido es aquel que sostiene que el folkllore musical uruguayo no es rico ni puede darle al compositor motivaciones sonoras. Ya hablaremos de esto.

Nuestra obligación presente es recoger, ordenar y publicar. Recién más tarde se podrá remontar vuelo y encontrar las leyes, hoy secretas, que rigen el mundo de la sabiduría popular.

Lauro Ayestarán.

