

Julio Mendívil y Oliver Seibt

**Katja Ebstein y el indiecito
del Perú: La polifonía como
método etnomusicológico
aplicado a un *Schlager* alemán¹**

*“Todo texto occidental viene comúnmente
con un autor adjunto”*

James Clifford

De primera impresión es la voz de la cantante Katja Ebstein la que nos habla y se presenta como autora, pues como sugiere Peter Wicke: “La música pop se relaciona por lo general con el nombre del intérprete, mientras que los autores muchas veces son prácticamente desconocidos para el público” (Wicke, 1997:

1 El término *Schlager* no es de fácil traducción. Originariamente se refería a cualquier tipo de canción con éxito comercial y era equivalente a la posterior palabra inglesa *hit*. Actualmente el término “*Schlager* alemán”

429). En un sentido legal e institucional, son Georg Buschor y Christian Bruhn los “verdaderos” autores de este texto, y sus voces parecen ser idénticas a la de la seudoautora Katja Ebstein. Mas, siguiendo a Foucault, es sabido que los textos que nos hablan en primera persona jamás remiten con exactitud a su creador, sino a un “*alter ego*, cuya distancia con el autor puede ser mayor o menor y hasta puede variar en el mismo texto” (Foucault, 2001: 1020). Ello significa –en el caso de nuestro indiecito– que no es Katja Ebstein como seudoautora o Buschor y Bruhn como autores legales quienes nos hablan en la canción, sino su *alter ego*. A modo de simplificación, nos referiremos a éste en adelante como Katja Ebstein.

En la textura musical de la canción pueden escucharse, sin embargo, además de la voz de Katja Ebstein, otras voces. La primera sería la voz del indiecito, la cual es representada con el charango –que en verdad se trata de un acorde de mandolina en trémolo, según nos confesó la intérprete– y las dos

se refiere, en muchos casos, a una especie de género musical similar a la balada en Iberoamérica, muy en boga en Alemania desde la época de la posguerra. Sin embargo, su primera acepción no ha desaparecido del todo, y es común, aun hoy, el uso del término *Schlager* para referirse a canciones de éxito en alemán. El título original de la canción interpretada por Katja Ebstein es *Ein Indiojunge aus Peru*. Aunque existe una versión castellana de la canción (*Un niño indio del Perú*), hemos optado por una traducción propia, que nos permita conservar el sentido original del texto. Para una visión histórica del *Schlager* véase Kayser (1975) y Mezger (1975); para un análisis de sus formas de producción y sus características musicales véase, en cambio, Helms (1972); sobre la representación de la mujer véase Mäsker (1999) y Hallberg (1998). Un análisis de la representación de personajes latinoamericanos ha sido emprendida recientemente por Dietrich (2002). Las entrevistas con la intérprete y el compositor citados pertenecen al material empírico de la tesis doctoral en preparación de Julio Mendivil: “El *Schlager* alemán: una forma musical de Heimat”.

Ejemplo 1 El indiecito

Moderato (4 Takte=ca. 12 Sek.)

voces en terceras de las flautas, que sugieren quenás andinas. Esta voz puede escucharse incluso en primer plano, al principio de la canción, antes de que Katja Ebstein empiece el canto (véase ejemplo 1, “El indiecito”). Que Katja Ebstein habla *por* y no sólo *sobre* el indiecito, en el sentido de un objeto directo gramatical, se evidencia no sólo mediante la flauta que corre paralela a la voz, también lo sugiere la secuencia melódica en la escala menor natural, como emulación de la pentatonía asociada a la música andina (véase ejemplo 2, “Los Andes representados”).

En el coro aparece una nueva voz, la del oyente, al cual se le habla en la segunda persona singular. Como consecuencia del trato directo que sitúa al oyente alemán como objeto indirecto y por tanto como receptor –a quien se le cuenta algo sobre el indiecito–, se altera la estrategia musical, en este caso la estrategia armónica y la pentatonía “peruana”, o mejor dicho “andina”, se transforma en un Re Mayor que inicia una cadencia muy popular en el *Schlager* alemán: tónica, superdominante

en menor, dominante, subdominante y tónica. A fin de reforzar el código musical familiar al oyente de *Schlager*, la voz cantante se dobla en una tercera superior, sujetada por una sábana de cuerdas producidas por un sintetizador (véase ejemplo 3, “El ‘yo’ de Katja Ebstein y el ‘tú’ alemán”).

Ello no significa que la voz del indiecito sea acallada por completo durante el coro. Como en la estrofa, dicha voz se halla presente en la flauta que corre paralela a la melodía cantante, incluso parece fundirse con la voz de Katja Ebstein al final del refrán, cuando con las sílabas “yey dei, dei dei ah” se tematiza el pesar del indiecito, separado, por adversas circunstancias, de su madre y de su tierra rural.

El responsable de la desgraciada situación del indiecito es, según el texto, el Perú moderno y urbano, la ciudad, donde “malas compañías lo alejan del buen camino”, y en la cual “no se le da ninguna oportunidad”, de manera que su vida termina desperdiciándose. Este Perú aparece en el texto, aunque no tome la palabra como una voz independiente en la canción. Si se parte de una relación jerárquica entre las voces es la voz de Katja Ebstein, que habla *por* y *sobre* el indiecito, la que se coloca en la cúspide de esa jerarquía. Aunque la dedicada al indiecito ocupe una mayor parte de la canción, la voz del oyente alemán aparece en segundo lugar. Debido al código común el “tú” complementa el “yo” potencial de Katja Ebstein hacia un “nosotros” alemán. El indiecito y el Perú urbano son el objeto sobre el cual el “yo” y el “tú” del oyente virtual conversan; se trata, si se quiere, de una tercera persona, mas no sólo en sentido gramatical.

Como hemos visto, el indiecito recibe una voz, aunque sea sólo musical. Ésta toma la palabra independientemente sólo cuando Katja Ebstein hace pausas, mientras que la voz del Perú moderno es acallada por completo por los autores.

Ejemplo 2 Los Andes representados

Verse

1. Hoch in den Ber-gen im e - wi-gen Wind, — nah bei den Ster-nen, da war er ein such-te sein Glück irgend wie, — doch ei-ne Chance, die gab man ihm

Dm Dm

This block contains the first system of the musical score. It features a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the vocal line. Below the vocal line is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. Chord markings 'Dm' are placed below the bass line.

Kind. Das Haus sei-ner Mut-ter so e-lend und alt, — da ging er zur Stadt und der nie. Mit un - gu-tenFreunden kam er von der Bahn, — er war noch so jung und sein

C Dm Gm Am

This block contains the second system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The lyrics are written below the vocal line. Chord markings 'C', 'Dm', 'Gm', and 'Am' are placed below the piano accompaniment.

Refrain

Mor-gen war kalt. — Ein In - dio-jun-ge aus Pe -
Le-ben ver - tan. —

Bb C D D

This block contains the third system of the musical score, which is the refrain. The vocal line and piano accompaniment are shown. The lyrics are written below the vocal line. Chord markings 'Bb', 'C', 'D', and 'D' are placed below the piano accompaniment.

Ejemplo 3

El "Yo" de Katja Ebstein y el "Tú" alemán

Refrain

Mor-gen war kalt.
Le-ben ver-tan.

Ein In - dio-jun-ge aus Pe-

B \flat C D D

ru, der will le-ben, so wie du, er will lieben, doch die Türen bleiben zu fürden

Em A G D D Em

1.

In - dio-jungen aus Pe - ru. Jey dei dei dei ah.

A G D B \flat 7 A 7 Dm C

El “nosotros”, el sentimiento común que Katja Ebstein comparte con el “tú” del oyente virtual, es una condición previa para la función de autoafirmación y de formación de identidad que muestran los *Schlager* como éste. La confrontación de las voces alemanas, que desde la perspectiva de un bienestar envidiable se enfrentan con el destino del indiecito sumido en la miseria, ofrece al alemán la posibilidad de estar satisfecho con sus propias condiciones de vida, y sirve, indirectamente, a la construcción de un sentimiento colectivo en primera persona del plural, que, debido a la particular situación histórica alemana, después de la segunda gran guerra no puede ser expresado de manera más explícita. Las puertas del bienestar alemán, que el indiecito –por supuesto– parece codiciar, permanecen tan cerradas a éste como las vías que podrían regresarlo a su condición de pobreza, pero en su medio idílico y natural. Sólo si el “nosotros” de los alemanes se solidariza con él existiría aún una esperanza, así al menos parecen insinuarlo el carácter optimista del interludio con sus toques en Re Mayor y la victoria del acorde mayor del *Schlager* alemán sobre la melodía andina en menor en los dos últimos compases de la canción (véase ejemplo 4, “Un interludio y un final alemán”).

La idea de entender la música como un texto que viene con un autor adjunto es, por lo menos, tan antigua como la musicología. Mas ésta acostumbra a adjudicarle a dicho autor el control sobre las voces que nos hablan en el texto. Sería ingenuo, no obstante, pensar que el autor como sujeto autónomo crea dichas voces por sí mismas y las coloca en una jerarquía en relación con las demás. Que el charango, las queñas y la escala pentatónica menor no son invento alguno de Bruhn y Buschor se sobreentiende. Por el contrario, dicha poética musical, como Adam Krims llamaría a dichos tópicos,

Ejemplo 4
Un interludio y un final alemán

Moderato (4 Takte - ca.12 Sek.)

The first system of music shows a piano accompaniment in the bass clef with chords labeled Dm, C, Bb, and A. The treble clef staff contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs.

The second system includes a vocal line with the following lyrics: "1. Hoch in den Ber-gen im e - wi-gen Wind, — nah bei den Ster-nen, da war er ein such-te sein Glück irgendwie, — doch ei-ne Chance, die gab man ihm". Below the lyrics is a piano accompaniment with chords labeled Dm and Dm.

se trata de imágenes aprendidas, culturalmente, como asociaciones con el “otro” en los Andes.

La diferencia entre el alemán “propio” y la “alteridad del peruano” no es ninguna idea original de los autores, como tampoco lo es la dicotomía entre un estado natural rural, mantenido intacto a pesar de la pobreza y del cual el indiecito será expulsado, y una ciudad corrompida –o si se quiere civilizada– en la cual éste se forja su destino.

Siguiendo con el análisis de las voces de este texto musical, encontramos que parece haberse filtrado una voz, pues no puede haber sido intención de los autores darle cabida. Se trata de la voz de un griego, la cual se nota sobre todo al inicio de la canción en la figura sobre la base de cuartas que toca el bajo (véase ejemplo 5, “El griego infiltrado”). Esta voz deja entrever claramente que incluso el control de los autores del texto musical no puede ser completo. Sin que se lo preguntáramos de manera explícita, el compositor Christian

Ejemplo 5 El griego infiltrado

Moderato (4 Takte - ca.12 Sek.)

Dm C B \flat A

1. Hoch in den Ber-gen im e - wi-gen Wind, nah bei den Ster-nen, da war er ein such-te sein Glück irgendwie, doch ei-ne Chance, die gab man ihm

Dm Dm

Bruhn nos indicó que algo que no pertenecía al texto se había infiltrado en él: “Ese tipo de tonada estaba de moda –nos escribió Bruhn– era una especie de exotismo (...), la canción anterior a ella se llamó ‘La estrella de Mykonos’ y tenía un aire folclórico griego”.

Si el control de los autores sobre las voces en el texto se halla restringido en el proceso de creación, éste se encuentra mucho más limitado en cuanto a la influencia de aquéllos sobre la recepción de las voces. El análisis que acabamos de exponer, el cual representa apenas una de las innumerables posibilidades de leer la textura polifónica de este texto, se halla muy lejos de las intenciones primigenias de Buschor y Bruhn. Por lo demás, según a qué voz se preste atención, la canción puede ser interpretada como un mecanismo de autoafirmación cultural, como una protesta contra la urbanización y la modernización del llamado “Tercer Mundo”, como “espantosa cursilería que pretende ser crítica social” (Moritz, 2000: 62) o como un llamado a la solidaridad de Alemania con el Perú, que sufrió un sismo de consecuencias catastróficas el año que la canción salió al mercado. Esta última interpretación escapa por completo a los propósitos de los autores, según nos lo confirmó el compositor Bruhn: la canción ingresó a la lista de éxitos del mercado alemán en febrero de 1974, y el terremoto en el Perú, en cambio, ocurrió el 3 de octubre. Ello no impide que un oyente alemán en noviembre de ese año, o un peruano radicado en Alemania años más tarde asociara la canción con ese hecho. Igualmente, sería posible que el oyente califique la canción como carente de sentido, pues se trata de un *Schlager* –género musical que muchos alemanes ven como un mero producto de la industria del disco y carente de todo significado cultural– que es el “opio del pueblo” y con el cual el capitalismo, representado por las empresas disqueras, trata de apaciguar al oyente

proletario. O tal vez el indiecito de Katja Ebstein le traiga a algún oyente el recuerdo de la muchacha que conociera en 1974 en el café de la esquina, mientras la melodía sonaba en la radio, algo muy posible si se toma en cuenta que era una canción de regular éxito.

La poética musical asociada con los Andes, la dicotomía entre el “nosotros” y “los otros”, la presencia no planeada de un griego y las diversas interpretaciones que un texto puede experimentar, remiten, por encima del autor, al terreno de lo cultural. Y ello convierte al indiecito de este *Schlager* en un tema digno del interés etnomusicológico.

Desde Allan P. Merriam, aproximadamente, la etnomusicología estudia la música ya no como un texto autónomo sometido al control de su autor sino como un fenómeno cultural. La concepción de la disciplina que hasta entonces buscaba diferenciarse de la musicología histórica a través de su objeto de investigación, es decir, a través del estudio de la música no europea, y que perpetuaba la dicotomía entre Occidente y el resto del mundo, fue declarada como insuficiente en los años sesenta. Autores como Merriam, que venía de la antropología cultural, no se mostraron más dispuestos a seguir clasificando las culturas no occidentales que estudiaban con patrones occidentales. Así, la definición de este arte tuvo que basarse en una perspectiva antes que en un objeto de estudio para distinguirse de las disciplinas afines. De ahí la famosa definición de Merriam (1964: 6), publicada en 1960 por primera vez: “La etnomusicología debe ser definida como el estudio de la música en cultura”. Años después, Merriam (1975: 57) concretará su propuesta al declarar la “música como cultura”, frase que posteriormente será tomada por Marcia Herndon y Norma McLeod para título de un libro sobre el quehacer etnomusicológico (Herndon y McLeod, 1979). La propuesta de Merriam no sólo relaciona los dos conceptos más impor-

tantes de su definición: “música” y “cultura”, sino que los coloca en un mismo plano. Dicha definición, entonces, nos lleva de manera irremediable a la pregunta: ¿qué es cultura?

Es justamente esa pregunta la que ocupa a Terry Eagleton en su libro *The idea of culture*, en el que escribe:

Debido a que etimológicamente sus raíces se encuentran en la agricultura, la palabra [cultura] significaba en un inicio algo similar a la ‘civilidad’ o ‘cortesía’. En el siglo XVIII se convirtió más o menos en un sinónimo de ‘civilización’ en el sentido de un progreso intelectual general. [...] Como sinónimo de ‘civilización’ la ‘cultura’ pertenece al espíritu general de la Ilustración con su culto a lo secular y a la perfección individual progresiva (Eagleton, 2001: 17).

Hacia los albores del siglo XIX el concepto de “cultura” toma tres significados diferentes, aunque estrechamente relacionados entre sí. Siguiendo a Raymond Williams, Eagleton caracteriza dichos significados de la siguiente manera: el primero de ellos ubica el concepto de cultura como antónimo de civilización. Ésta significaba tanto un estado como una tendencia positiva al desarrollo, ligada a la idea de progreso y que concernía tanto al individuo como a la sociedad. Justamente ese proceso había permitido la dominación social de la burguesía y el imperialismo europeo, por lo cual no fue apreciado por todos los pensadores de esa época. Para esos espíritus críticos el concepto de cultura se convirtió en un lema político dentro de la lucha contra una civilización, entendida con connotaciones negativas:

Como Lord Byron, la cultura representaba de preferencia un modo de convicción aristocrática, pareado con una afectuosa simpatía por el pueblo y un desprecio altanero por el pequeño burgués (Eagleton, 2001: 121).

Tal vez ningún género musical alemán se asocie de manera tan directa con el pequeño burgués como el *Schlager*; de ello podría desprenderse que Lord Byron, si hubiese vivido en el siglo XX, habría denegado toda dimensión cultural al indiecito de Katja Ebstein.

Se llega al mismo resultado si se sigue el segundo significado del concepto de cultura analizado por Eagleton y Williams. Éste define la cultura –al igual que Frank Raymond Leváis– como “lo mejor que se haya dicho o hecho”. La función crítica del concepto de cultura frente a la civilización conduce a una creciente reducción de su aplicación y lo concentra solamente en las artes, sobre todo en esfuerzos creativos abstractos como la música, la pintura y la literatura. Aunque Chirstian Bruhn, como compositor de nuestro indiecito, vea su actividad como creativa –“escribir canciones es una empresa que requiere de mucha fantasía”, nos escribió en su misiva–, éste u otro *Schlager* alemán jamás se hallará entre lo mejor que se haya dicho o hecho para un “ciudadano cultivado”, en el sentido expuesto.

El tercer significado de la palabra cultura se identifica con Johan Gottfried Herder y el idealismo alemán, que concebía la cultura en oposición al universalismo de la Ilustración y como una forma de vida específica:

El origen de la idea de cultura ‘como un modo de vida específico’ se halla estrechamente ligado a una predilección romántica y anticolonialista por pueblos exóticos explotados. Ese exotismo regresará en el siglo XX con las inclinaciones primitivistas del modernismo, un primitivismo que va de la mano con el avance de la antropología cultural (Eagleton, 2001: 22).

Esta tercera idea halló refugio en la a menudo citada definición de cultura emprendida por Tylor en 1870, que significó

además el inicio de la antropología cultural como disciplina científica. El mencionado autor sostiene:

La cultura en su sentido etnográfico es ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad (Tylor, 1871: 1).

Aunque dicha definición esconde mal su ambigüedad al declarar todo producto humano como cultura, es precisamente ella la que nos permite ahora entender por vez primera al indiecito de Katja Ebstein también como cultura.

La historia de la antropología cultural está marcada por diversos intentos de concretar la definición de cultura como “forma de vida” y hacerla operativa para el trabajo etnológico. Por supuesto, de cómo definamos el término dependerá la forma de entender la música como cultura, por ese motivo queremos a continuación repasar dichos intentos, aunque de forma un tanto esquemática, y analizar qué cambios ejercen sobre nuestro entendimiento de la música en general y de la canción sobre el indiecito en particular.

Entre los años veinte y cincuenta del siglo XX nuestra disciplina estuvo fuertemente marcada por las teorías funcionalistas de la antropología social inglesa. Bronislaw Malinowski, y el funcionalismo biopsicológico que él había influenciado mucho, estudió elementos culturales en relación con su función de satisfacer las necesidades biopsicológicas de los individuos (Eriksen y Nielsen, 2001: 41-44). Como elemento de la sociedad alemana occidental de los años setenta, el indiecito de Katja Ebstein puede ser entendido como un recurso utilizado para satisfacer la necesidad psicológica de autoafirmación del individuo e identificarse con una colectividad dada. Para otra variante del funcionalismo, el estructural, de Radcliff-Brown, la significación

de esos elementos socioculturales debe verse en su aporte para la preservación y reproducción de las estructuras sociales (Eriksen y Nielsen, 2001: 44-47). Así, podría verse la función portadora de satisfacción personal y de identidad colectiva de este *Schlager* como una contribución a mantener un equilibrio al interior de la sociedad alemana.

Las tendencias neoevolucionistas en boga entre los años cuarenta y sesenta, sobre todo en Estados Unidos, por ejemplo la ecología cultural de Julian Steward (Eriksen y Nielsen, 2001: 78-82), así como las teorías materialistas aún vigentes, como el marxismo o el materialismo cultural de Marvin Harris, ven el desarrollo técnico o económico como base material de la cultura y remiten todo fenómeno cultural, por ejemplo la música, a un segundo plano, en el terreno inseguro de la superestructura (Eriksen y Nielsen, 2001: 117-119). Una posición desde la cual no puede operar una etnología que lleva el término ‘música’ como parte de su definición², aun cuando tengamos que aceptar que sin la industria disquera y la tecnología (usada por la industria con el fin de extraer la materia para la producción de su mercancía) el indiecito de Katja Ebstein no existiría.

Para Claude Lévi-Strauss y el estructuralismo francés de los años sesenta toda cultura se basa en las estructuras universales del espíritu humano. Ideas, temas, símbolos y, en suma, todo objeto cultural, por ejemplo un *Schlager* alemán sobre un indiecito del Perú, se clasifican, de manera más o menos inconsciente, en oposiciones binarias universales pre-

2 Si bien este panorama esquemático pretende reproducir una tendencia general en la musicología, debemos advertir que existen intentos aislados de análisis de los medios de producción en la música, sin desdeñar del todo su dimensión simbólica. Al respecto puede verse el capítulo “Répéter” de *Bruits* (Attali, 1977) y el trabajo de Chalena Vásquez sobre las relaciones de producción en la música (Vásquez, 1987).

determinadas (Lévi-Strauss, 1984; 1986): el “yo” de Katja Ebs-
tein versus el “tú” del potencial oyente de *Schlager*, el “nosot-
ros alemán” versus los “otros peruanos”, la originalidad natu-
ral de las regiones rurales de los Andes versus la civilización
corrupta de la metrópoli peruana, etc.

Igualmente, en los años sesenta la antropología se inclinó
hacia lo que se ha denominado “el giro interpretativo”. Una
pretensión positivista, orientada hacia una supuesta objetivi-
dad basada en las ciencias exactas que buscaba regularidades
culturales atemporales, había sido hasta entonces el modelo
predominante y común de las definiciones de cultura. Pero
éste fue puesto en tela de juicio por un grupo de jóvenes etnó-
logos. Clifford Geertz, uno de los exponentes más represen-
tativos de la antropología interpretativa, retoma las palabras
del filósofo francés Paul Ricoeur, y propone entender “la cul-
tura como un texto”. Pareciera que aquí se cerrara un círculo:
si la etnomusicología entiende la música como cultura y, con
Geertz, cultura es concebida como texto, volvemos a la pre-
misa primigenia de la música como texto.

Justamente por ello es necesario especificar en qué se
diferencia el concepto de texto de Geertz del comúnmente
usado por la musicología en tiempos pasados:

El concepto de cultura que propugno [...] es esencialmen-
te semiótico. Creyendo, con Max Weber, que el hombre es
un animal inserto en tramas de significación que él mismo
ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que
el análisis de la cultura ha de ser, por tanto, no una cien-
cia experimental en busca de leyes, sino una ciencia inter-
pretativa en busca de significaciones (Geertz, 2000: 20).

Y añade posteriormente:

La cultura de un pueblo es un conjunto de textos, que son ellos mismos conjuntos y que los antropólogos se esfuerzan por leer encima del hombro de aquellos a quienes dichos textos pertenecen propiamente (Geertz, 2000: 372).

Por consiguiente, *Un indiecito del Perú* de Katja Ebstein sería, en tanto texto cultural, una parte de un conjunto de textos –del conjunto de textos con el título “*Schlager* alemán” tal vez–, que es a su vez parte de un conjunto mayor de textos que constituyen la cultura alemana de 1974. La función del etnomusicólogo es, entonces, leer dicho texto por sobre el hombro de aquellos a quienes estaba destinado, tal como nosotros lo hemos intentado con el ejemplo de la canción sobre el indiecito, es decir, sobre el hombro de los oyentes de *Schlager*, para extraer una significación que Geertz considera inherente al texto. Partiendo de esa interpretación el etnólogo produce un texto como el que presentamos en éstas y las siguientes líneas. Ello nos regresa, por cierto, al problema mencionado por Clifford (1986: 17) al comienzo: “Todo texto occidental viene comúnmente con un autor adjunto”.

Es ahí precisamente donde la etnología posmoderna centra su crítica a Geertz y a su definición de cultura, sobre todo autores como James Clifford. ¿Por qué el único significado que nos llega es el extraído de la interpretación del etnólogo? ¿Existe solamente un significado o acaso la urgencia de interpretar –que involucra tanto al etnólogo como a aquellos sobre cuyos hombros se lee– no hace posible e inevitable la existencia de diversos significados? Debido a las diferentes perspectivas de observación: la de los que leen sobre los hombros y la de aquellos sobre cuyos hombros se lee, se hacen posibles diversas interpretaciones –incluso contradictorias– de un solo texto, y por lo tanto se hacen posibles también diversos textos en los cuales se anidan esas muchas interpretaciones.

En ese sentido, como un conjunto de conjuntos de textos, una cultura sólo puede ser polifónica.

Foucault (2001: 1014) ha demostrado que dichos textos y las diversas voces interpretativas que representan el *alter ego* de los autores, no conviven contiguamente con los mismos derechos sino que se hallan relacionados unos a otros en una correspondencia jerárquica. Cuando el texto del que mira por sobre los hombros es publicado, su predominio de la situación en el proceso discursivo al momento de negociar significados no muestra su lugar preferencial solamente mediante el leer sobre los hombros de otro, sino –más allá de ello– en el hecho concreto de que será su interpretación la que se hará pública en forma de texto. El autor es, entonces, una instancia de autoridad que nosotros hemos aprendido a aceptar culturalmente (véase Foucault, 2001). Eso es exactamente lo que Clifford quiere decir al afirmar que todo texto occidental viene comúnmente con un autor adjunto:

En ese sentido ‘cultura’ es siempre algo relacional, la inscripción de un proceso comunicativo que existe históricamente entre sujetos en relaciones de poder (Clifford, 1986: 15).

Y más adelante añade:

Si la ‘cultura’ no es un objeto a ser descrito, es menos aún un corpus unificado de símbolos y significados que pueden ser interpretados correctamente. La cultura es discursiva, temporal y emergente. Su representación y explicación –tanto para los propios como para los ajenos– está implicada en esa emergencia (Clifford, 1986: 19).

Al ofrecer nuestra interpretación de la canción de Katja Ebstein hemos acallado todas las otras interpretaciones posi-

bles, todas sus otras voces; al menos durante el momento de nuestra exposición hemos hecho uso de esa autoridad etnográfica a la que Clifford hace alusión. Una etnografía más allá de esa autoridad etnográfica es impensable en tanto texto que viene con un autor adjunto:

Independiente de que su forma sea monódica, dialogal o polifónica, las etnografías son siempre un ensamble jerárquico de discursos (Clifford, 1986: 17).

Ejemplo 6

Música como texto

Análisis de la canción

Autoafirmación y construcción de una identidad colectiva

Dicotomías

- "Yo" de Katja Ebstein vs. "Tú" del oyente alemán
- "Nosotros alemán" vs. los "otros peruanos"
- Naturaleza/campo vs. civilización/ciudad

"Opio del pueblo"

Música como cultura

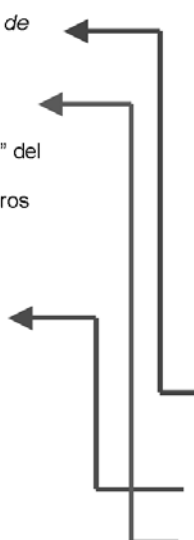
¿Qué es cultura?"

Conceptos de cultura anteriores a la antropología cultural

- cultura como sinónimo de civilización
- cultura como antónimo de civilización
- cultura como "lo mejor que se haya dicho o hecho" (Leavis)
- cultura como una forma de vida específica (Herder)

Conceptos de cultura de la antropología cultural

- Funcionalismo biopsicológico (Malinowski) y estructural (Radcliffe-Brown)
- Neoevolucionismo (ecología cultural de Steward) y materialismo (marxismo y materialismo cultural de Harris)
- Estructuralismo (Lévi-Strauss)
- Etnología interpretativa (Geertz)
- Etnografía posmoderna/ polifonía (Clifford)



Una musicología que entiende la música como cultura y que no se opone a dicha premisa, como consecuencia de ello, no debe restringir su objeto de estudio a un texto musical y a su autor, sino que debe incluir asimismo las condiciones discursivas que lo han hecho posible y considerar todas las voces polifónicas que –estando en relación jerárquica unas con otras– surgen tanto en el texto como en su recepción.

Texto de la canción

Un indiecito del Perú

Ein Indiojunge aus Peru

Allá en las montañas, envuelto en el viento eterno,
cerca a las estrellas, allí pasó su niñez.
La casa de su madre era tan pobre y tan vieja,
entonces partió a la ciudad una mañana muy fría.

Hoch in den Bergen im ewigen Wind,
nah bei den Sternen, da war er ein Kind.
Das Haus seiner Mutter so elend und alt,
da ging er zur Stadt, und der Morgen war kalt.

Un indiecito del Perú, él quiere vivir así como tú,
él quiere amar pero se le cierran las puertas
al indiecito del Perú.

Ayayayay

Ein Indiojunge aus Peru, der will leben, so wie du,
er will leben, doch die Türen bleiben zu,
für den Indiojungen aus Peru.

Dei, dei, dei, ahhh

Y así intentó alcanzar su suerte de algún modo,
pero nadie le dio jamás una oportunidad.
Malas compañías lo alejaron del buen camino,
era tan joven y desperdició su vida.

Und er versucht sein Glück irgendwie,
doch eine Chance, die gab man ihm nie.
Mit ungunten Freunden kam er von der Bahn,
er war noch so jung und sein Leben vertan.

Un indiecito...

Ein Indiojunge...

Pero pronto cambiará su destino.
¿Por qué nadie lo cree?

Aber bald kann sein Schicksal sich wenden,
und warum glaubt denn keiner daran?

Un indiecito....

Ein Indiojunge...

Bibliografía

Attali, Jacques
1977

Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique. París: Presses Universitaires de France. Traducción española: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música.* Valencia: Ruedo Ibérico.

Clifford, James
1986

“Introduction: Partial Truths”. En Clifford, James y George Marcus (eds.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography.* Berkeley: Universidad de California. Traducción española: “Introducción: verdades parciales”. *Retóricas de la antropología.* Barcelona: Gedisa, 1991.

Dietrich, Wolfgang
2002

Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den schlagern des 20. Jahrhunderts. Strasshof: Vier-Viertel-Verlag.

Eagleton, Terry
2001

Was ist Kultur? Munich: Verlag C.H. Beck. Traducción española: *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales.* Barcelona: Paidós.

- Eriksen, Thomas Hylland y
Finn Sivert Nielsen
2001 *A History of Anthropology*. Londres:
Luto Press,
- Foucault, Michel
2001 *Was ist ein Autor? Dits et Ecrits. Schriften*. Tomo 1. Frankfurt am
Main: Suhrkamp Verlag. (Una tra-
ducción del artículo ha sido publi-
cada en *Entre filosofía y literatura*.
Barcelona: Paidós, 1999, p. 345).
- Geertz, Clifford
2000 *La interpretación de las culturas*.
Barcelona: Gedisa.
- Hallberg, Michael
1998 *Die Liebeskonzeption in bundes-
deutschen schlagertexten der 70er
Jahre*. Marburg: Tectum Verlag.
- Helms, Siegmund (ed.)
1972 *Schlager in Deutschland*. Wiesba-
den: Breitkopf y Härtel
- Herndon, Marcia y Norma McLeod
1979 *Music as Culture*. Darby PA: Nor-
wood Editions.
- Kayser, Dietrich
1975 *Schlager das Lied als Ware. Unter-
suchungen zu einer Kategorie der
Illusionsindustrie*. Stuttgart: Metzler
Verlag.

- Krims, Adam
2000 *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, Claude
1984 *El pensamiento salvaje*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- 1986 *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Mäsker, Mechthild
1999 *“Das schöne Mädchen von Seite eins”. Die Frau im Schlager*. Rheinfelden: Schäuble Verlag.
- Merriam, Allan P.
1964 *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- 1975 “Ethnomusicology today”. *Current Musicology* XX. Nueva York: Universidad de Columbia.
- Mezger, Werner
1975 *Schlager-Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde.

- Moritz, Rainer
2000
Kleine Philosophie der Passionen. Schlager. Munich: Deutsche Taschenbuch Verlag.
- Tylor, Edward
1871
Primitive Culture. Londres: J. Murria.
- Vásquez, Chalena
1987
Sobre el modo de producción artístico. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Wicke, Peter
1997
“Let the sun shine in your heart’. Was die Musikwissenschaft mit der Love Parade zu tun hat oder Von der diskursiven Konstruktion des Musikalischen”. *Die Musikforschung* 50 (4). Berlín: Bärenreiter-Verlag.