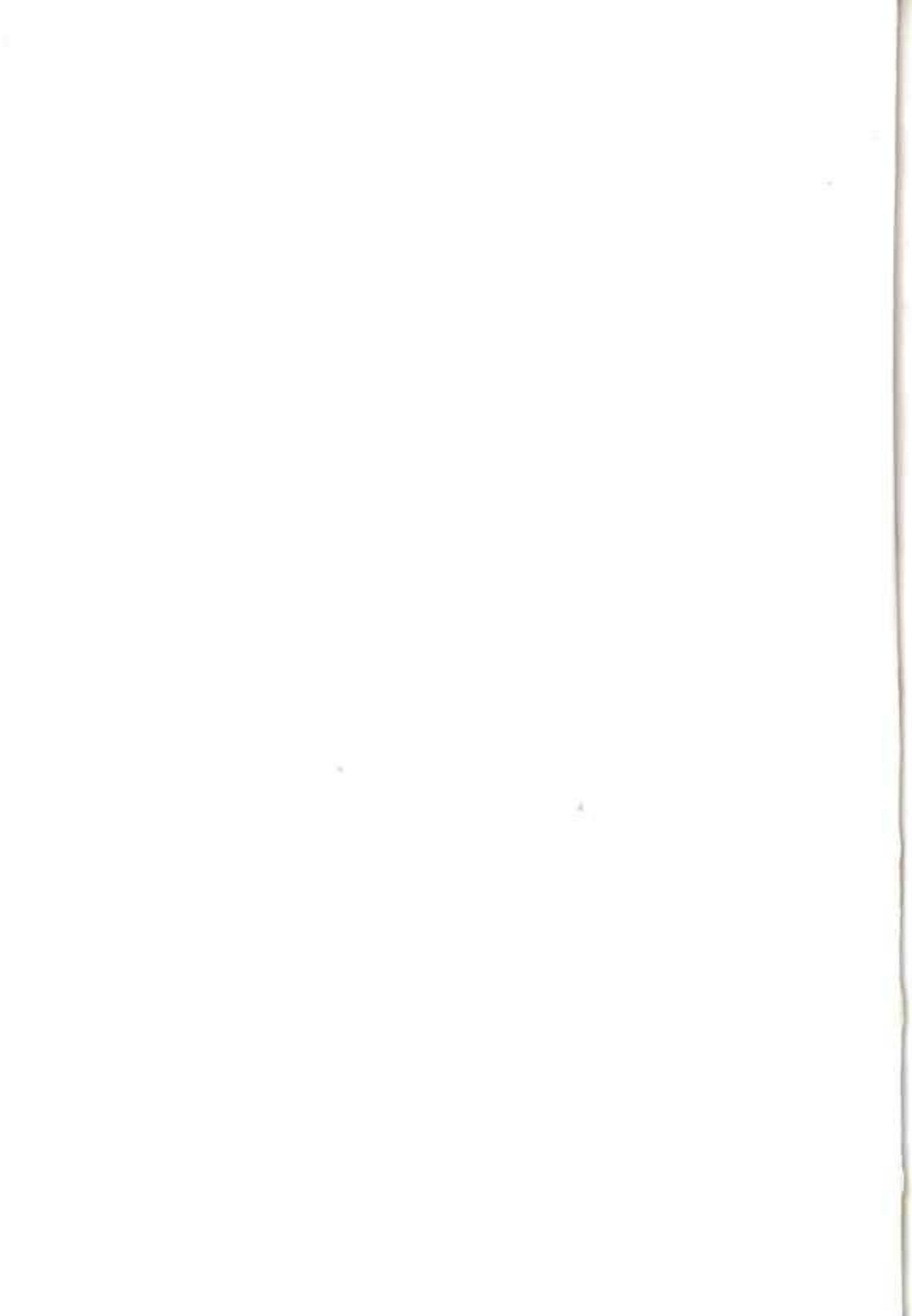




-91-3-1

R. 5113

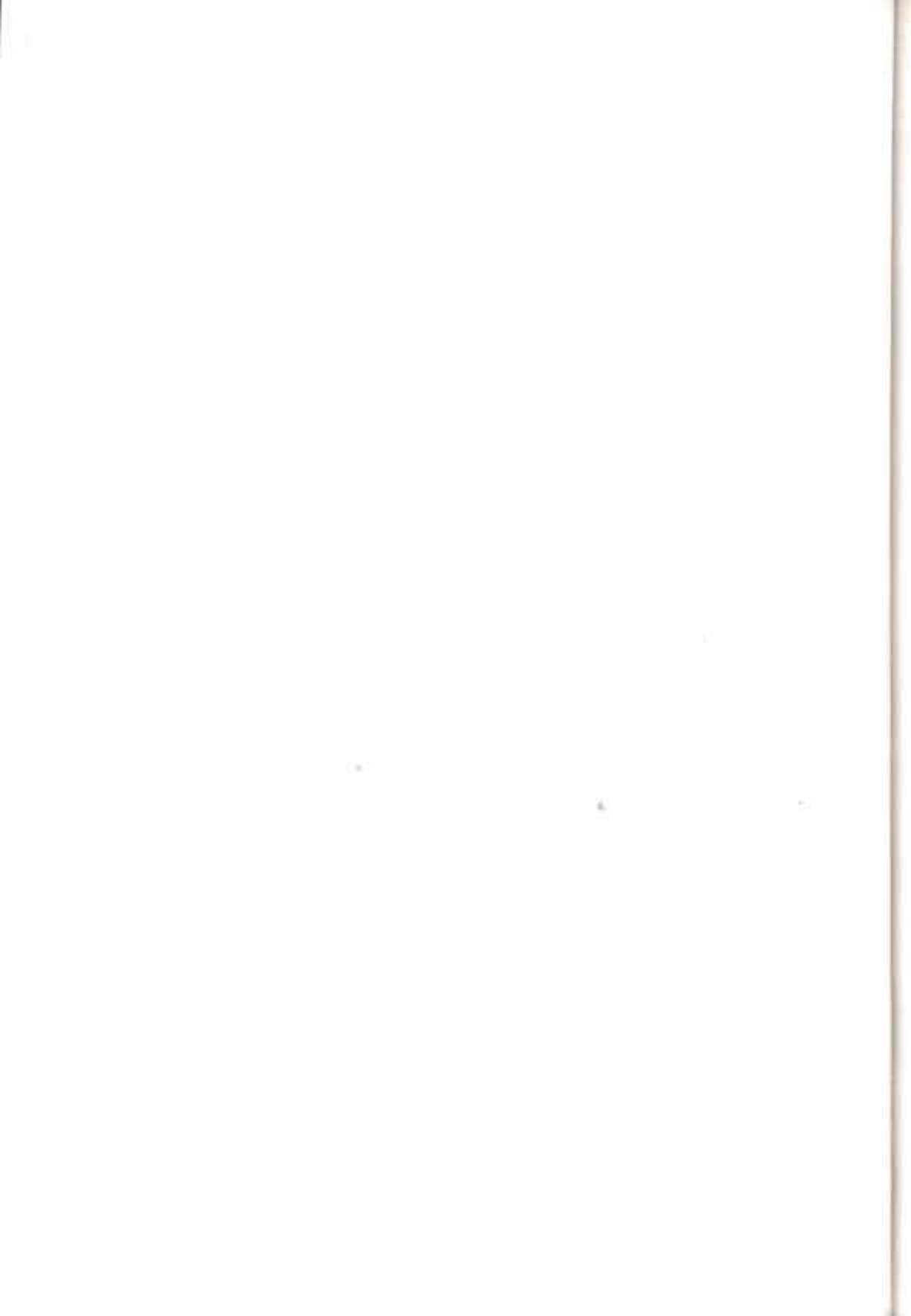


Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 3. Año 1998

Actas del Primer Coloquio «Antropología y Música. Diálogos 1».



Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

ÁNGEL MEDINA

CALIXTO SÁNCHEZ

Secretario del Consejo de Redacción

MANUEL LORENTE RIVAS

Consejo Asesor

CARMELO LISÓN, ANTONIO MANDLY, MERCEDES VILANOVA,
JEAN CUISENIER, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA,
JOAQUINA LABAJO, HABIB HASSAN TOUMA, MANUELA CORTÉS.

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

FRANCISCO BENAVENT

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-380/98

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.



Introducción <i>Reynaldo Fernández Manzano</i>	7
Los atributos del Capón <i>Ángel Medina Álvarez</i>	9
Anthropology and music in Arabian society on change and originality in the music of the Arabs <i>Habib Hassan Touma</i>	31
«The music, limited god». A propósito de las resistencias musicales. <i>José Antonio González Alcantud</i>	43
Hacia una funcionalidad mayor de la ciencia musicológica <i>Victoria Eli Rodríguez</i>	55
Musicalia antropológica en tono menor <i>Carmelo Lisón Tolosana</i>	59
Sainguie, une musique de culte des ancêtres chez les Akye (sud-est de la Cote D'ivoire). <i>Adepo Yapo</i>	69
Enigma y fatalidad en el drama musical. Cantes de borrachos y gente perdida. <i>Manuel Lorente Rivas</i>	75
Music and function: an open question. <i>Tullia Magrini</i>	85
Estética del mito artístico <i>Juan Carlos Marset</i>	93
The Gumboot dance: sell-out or symbol? <i>Janet Topp Fargión</i>	107
Tropos, sinestesia y música. <i>Gotzon Ibarretxe</i>	113
Culturas en <i>Contacto</i> en nuestra sociedad actual. Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través del fenómeno musical. <i>Josep Martí i Pérez</i>	127

Éléments pour une anthropologie de la cognition des poésies
chantées populaires de France

André-Marie Despringe

147

La relación entre la *música* y el *trance extático*

Josep Maria Fericgla

165

Reportaje fotográfico *Drumología*

Jordi Esteva

Introducción

Reynaldo Fernández Manzano

«Somos cuentos de cuentos contando cuentos; nada... Pero, si es cierto que no pasamos de ser cuentos ambulantes, cuentos hechos de cuentos, y que vamos por el mundo contando el cuento que somos y los cuentos que aprendemos, me parece igualmente claro que nunca podremos llegar a ser más que eso, esos seres hechos de palabras y que van dejando, a lo largo de los tiempos y del Tiempo, un testamento de palabras, lo que tienen y lo que son. Todo». Con esta cita oral de Saramago comenzó José A. Martín Casanova su ponencia sobre «El crepúsculo de la historia en el horizonte de la (post)modernidad» (*Er, Revista de Filosofía*, n. 21, 9-37).

La revista *Música Oral del Sur* se enfoca en torno a la antropología cultural, para analizar el fenómeno musical desde los diversos ángulos, escuelas y perspectivas de esta disciplina. El presente número 3, que tienen en sus manos, está basado en los materiales de los encuentros «*Antropología y música, diálogos I*». Podemos anunciar la próxima cita para otoño de 1998: «*Hombres, máquinas, música, diálogos II*» en homenaje al recientemente fallecido compositor Francisco Guerrero. La vocación de esta revista es ser foro de debate interdisciplinar e internacional, admitiendo colaboraciones en diversas lenguas, con especial incidencia en el área Mediterránea, como colaboración estable del *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y el *Centro de Estudios Etnológicos Ángel Ganivet*, de la Diputación Provincial de Granada.

Queremos colaborar, humildemente, en la elaboración de un «cuento» actual, que encuentra nuevos paisajes interpretativos en la polisemia de los discursos que nos ofrece la antropología cultural. Agradecemos a los investigadores, fotógrafos, artistas y demás personal que —como yo, por ejemplo—, «vivimos gracias al cuento», su inestimable colaboración, como a los lectores por su continuo apoyo.



Los atributos del Capón*

Ángel Medina Álvarez

1. Introducción

El día 21 de diciembre de 1996 (y en los días sucesivos), coincidiendo con la revisión de esta ponencia para su inclusión en las actas, la prensa de todo el mundo recogía la noticia de la muerte del eunuco Sun Yaoting. Tenía 94 años y había sido castrado a los ocho. Era un superviviente de la época del imperio chino, en cuyos palacios los eunucos se contaban por cientos. Del bíblico Putifar –eunuco del Faraón– a nuestro contemporáneo Sun Yaoting, la tradición del eunuquismo no ha dejado de perpetuarse en todos los períodos de la historia, en unas y/u otras culturas, en contextos de esclavismo o de libertad, en medios sacros, militares, funcionariales o aulicos.

Su oficio histórico principal de guardianes palaciegos *no implica la castración en todos los casos*, pero se consideraba que la misma aumentaba las características de fidelidad que se requerían en estos personajes. La imagen del eunuco autorizado a entrar en las estancias femeninas (como ocurre en la comedia *El Eunuco*, de Terencio Africano, basada a su vez en la homónima de Menandro), o sirviendo como guardianes del harén en el mundo árabe, explica sobradamente lo antes apuntado sobre las estrechas relaciones entre eunuquismo y castración.

Además de los citados oficios palaciegos y de su utilización con fines sexuales –como es el caso, por ejemplo, de los *pueri delicati* del mundo romano– la castración estuvo también asociada, durante siglos, a una específica actividad musical. Hablamos de los capones o cantores castrados. El fenómeno es característico de los siglos XVI al XIX. Pero sólo algunos países lo aceptaron y practicaron de manera sistemática.

Existe un cierto acuerdo musicológico en considerar a Italia como *el paraíso* de los cantores castrados. Activos en la Italia en la segunda mitad del siglo XVI hasta fines del XIX, los castrados también podían ofrecer sus servicios en las cortes y en los teatros de ópera. De hecho fue esta actividad teatral la causante de su amplia proyección pública y de la opinión antes referida sobre el país donde estos especialísimos músicos encontraron mayor demanda, medios específicos de enseñanza y mejor acogida.

Pero una cosa es el éxito del fenómeno de los *castrati* y otra muy distinta los orígenes de su

* Queremos agradecer a las instituciones que organizan este encuentro la invitación para participar en el mismo. Y deseamos circunscribir mi gratitud en las personas de Beatriz de Miguel Albarracín, José Antonio González Alcantud, a quienes nos unen lazos de amistad y fructíferas relaciones profesionales y, muy especialmente –porque fue quien nos convenció para adentrarnos en cuestiones hasta ahora ajenas a nuestra trayectoria– a nuestro querido amigo Reynaldo Fernández Manzano.

dedicación al arte musical. Hay una frase inequívoca en el conocido y ameno libro de Patrick Barbier sobre el tema. Es esta: «de hecho, fue en España donde todo habría de realizarse en el plano musical»¹. Este autor alude a la «civilización mozárabe hacia el siglo XII» de donde pasarían a la liturgia católica, «para llegar a su apogeo en el siglo XVI»². También cita Barbier un detalle aún más concreto. Se trata de una Bula del papa Sixto V (1585-90) dirigida al nuncio en España, que parece demostrar la antigua presencia de este tipo de cantores en la iglesia española³. Y, en efecto, frente a la opinión extendida en la musicología internacional de que, por decirlo con palabras de John Roselli, «parece no haber evidencia de cantores castrados en la Europa occidental antes de 1550»⁴, la documentación española presenta datos que modifican esta situación y que aún habrán de dar algunas sorpresas. Por ejemplo, en Burgos, en un documento sobre mozos de coro de 1506, se dice: «que tomen un mozo tresado, que nombrará el señor provisor, caponado, que tiene buena voz, por mozo de coro»⁵.

Pero además de esta cuestión de origen y difusión, en la que no podemos entrar, el fenómeno de los cantores castrados tuvo en España una enorme amplitud, aunque distinta del caso italiano. Mientras que en España (donde, por lo demás, eran muy apreciadas las mujeres cantantes) la actividad operística estaba limitada prácticamente a la Corte y a la presencia itinerante de compañías italianas, las capillas de música se hallan en todas y cada una de las numerosas catedrales españolas e incluso en algunos monasterios, colegiatas e iglesias destacadas. Eso significa que toda la España urbana y parte de la rural próxima a centros eclesiásticos de relieve, tenía la experiencia de la música de las capillas a su alcance, bien asiduamente o bien en días señalados. Y esto fue así durante toda la Edad Moderna. Es en este contexto donde un tipo especial de intérprete, el capón, tiene un lugar permanente de actividad. Curiosamente la musicología hispánica ha dedicado una atención muy escasa a esta singular figura del entramado musical. Este hecho es tanto más sorprendente por cuanto que la investigación sobre las capillas de música catedralicias constituye una de las líneas de actuación más características, paradigmáticas y tradicionales de nuestra musicología.

¿Se deriva este silencio sobre el tema de la ausencia de datos? No exactamente. Creemos que desde el punto de vista de los datos publicados no cabe hablar del silencio de la documentación, aunque es cierto que aún hay fuentes documentales y extramusicales sin tocar, otras que conviene reinterpretar y no pocos aspectos oscuros.

1. BARBIER, Patrick, *Historia de los castrati*. Buenos Aires, 1990. Javier Vergara, editor, p. 18.

2. Ibid.

3. Ibid.

4. ROSSELLI, John, «The castrati as a Profesional Group a Social Phenomenon, 1550-1850», *Acta Musicológica*, LX, Fasc. II, 1988, pp. 143-179. («There seems to be no evidence of castrati singers in Western Europe before the 1550s», p. 146). Por otra parte, este autor relaciona las cortes de Mantua (con los Gonzaga) y Ferrara en el enlace de cantores españoles con la capilla papal. (Ibid.).

5. LÓPEZ CALO, José, La música en la Catedral de Burgos, vol. III. *Documentario musical* (I). Burgos, 1996. Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos. Registro 35. fol. 580, 7-V-1506. Entrada nº 109 del Documentario, p. 43. Tanto la característica de «caponado», como la de «que tiene buena voz» han de referirse al mozo, y no al provisor, aunque la sintaxis sea ambigua.

Muchos de estos datos dispersos en las publicaciones los ha reunido el profesor Casares para redactar la entrada «capón» del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, entrada inédita de la que disponemos por cortesía de su autor. Nuestra reflexión, sin embargo, pretende abordar cuestiones completamente distintas, atendiendo a la propia singularidad de estos músicos y tratando de recuperar la *imagen histórica* que proyectaron en los siglos en que formaban parte del mundo musical hispano, con especial acento en el ámbito eclesiástico. Esa imagen está mejor esbozada en documentos literarios, médicos, teológicos y de tratadística musical antes que en las actas catedralicias, muy eufemísticas en este tema, pese a que no consiguen ocultar ciertos intereses.

Un retrato así exige no pocas pinceladas de cuño antropológico. No aspiramos tanto a darlas, más bien a poner de relieve su necesidad y su ausencia en las investigaciones de la musicología histórica española. Como decía Gilbert Durand para la antropología, creemos que también la musicología debe abrirse desde las distintas especializaciones hacia una «suma cultural» que permita abordar problemas estéticos y de simbolismo que comparte con otras disciplinas, precisamente porque dichos problemas son simples constantes en la relación del hombre con el mundo.

2. El nombre. Uso y eufemización.

Hablar del capón es hablar de sus atributos, de aquéllos que recuerdan una virilidad expoliada y de aquellos otros que se predicán sobre su figura. Pero antes hay que decir algo del nombre.

La terminología musical española define al capón como el cantor castrado que hace la parte de tiple o la de contralto⁶. La provisión de tan particulares cantores es conocida. Bien sea con un fin musical específico —aunque no manifiesto—, bien sea por razones terapéuticas o de accidente real o fingido, lo cierto es que si la castración del niño se realiza previo a la muda de la voz, ésta se mantendrá en el futuro con la tesitura aguda propia de la infancia⁷. No hace falta recordar que las mujeres —tiples y contraltos naturales— no podían cantar la liturgia en la Iglesia Católica y que todavía el Motu Proprio de 1903 establece una casuística muy vidriosa al respecto.

Se ha dicho que el término «capón» —que encontramos en otros idiomas— encierra una connotación despectiva, pero quizá habría que limitar la afirmación para países donde realmente no hubo una aceptación del fenómeno parangonable al caso italiano. En España el vocablo «capón» puede tener carácter despectivo, pero también se usa con normalidad y

6. El primer diccionario de terminología musical escrito en castellano define al capón de esta manera: «Músico que se le ha privado en su infancia de los órganos de la generación para conservarle la voz aguda que canta la parte llamada Tiple». Palatín, Fernando, *Diccionario de Música* (Sevilla), 1818. Edición y estudio preliminar de Angel Medina. Oviedo, 1990. Ed. Universidad de Oviedo (Ethos-Música, serie Académica 3) y Centro de Documentación musical de Andalucía. Respecto a la voz de contralto, véanse las referencias de Pablo Nasarre recogidas en el epígrafe 7.

7. Véanse las distinciones del tratadista Pablo Nasarre que citamos en el epígrafe 7.

en lugares que no resultan apropiados para las invectivas, como *pudieran ser* las *axas* capitulares.

Un simple ejemplo. En 1574, el Cabildo catedralicio de Oviedo estudia en una de sus sesiones la petición escrita de una tal Magdalena Fernández para que la Catedral recibiese como mozos de coro a un sobrino suyo y a un «caponcico» que, a lo que se ve, también estaba bajo su jurisdicción. El Cabildo responde a su doble ofrecimiento con toda claridad. Respecto al sobrino se decide que «no ha lugar»; en cuanto al «niño capón» el acuerdo es muy distinto: «que le traiga mañana para que le vean»⁸. Nótese la absoluta normalidad en el uso de términos como caponcico y niño capón y también el clarísimo interés que el Cabildo manifiesta hacia el capón. Las razones son evidentes. La inversión que se hiciese en enseñar música al caponcillo se rentabilizaría durante toda la vida⁹.

El interés en los capones se mantiene en los siguientes siglos en cualquier capilla musical¹⁰. Cuando en 1648 faltan tiple en la Catedral de Oviedo se comisiona a un capitular para que mire a ver si puede contratar a cierto capón de León¹¹. La naturalidad en cuanto a su denominación, bien que limitada, se encuentra hasta fines del XVIII. Un catálogo de esta época –documento inapropiado para cargar un término con connotaciones críticas– que registra las obras que existían entonces en la Catedral, incluye algunas de Lázaro Lacalle, «tiple capón» de la Catedral de León¹².

Claro que –volviendo a la cuestión del nombre y su uso– algún texto literario nos presenta a capones descontentos de ser llamados así: «Llamadles tiple, que es nombre de voz y honroso, y capón es odiosísimo y que significa defecto y falta»¹³ –le dice un capón a su criado en el *Diálogo intitulado El Capón*, obra de principios del siglo XVII de Narváez de Velilla. La sinonimia entre capón y tiple se repite en otros pasajes de la obra.

Surge aquí un problema notable, pues efectivamente la expresión *tiple* es más usada que la de *capón* y significa voz aguda, bien sea hecha por niños, por hombres enteros mediante

8. Actas Capitulares, 13, 4-IV-1574, fol. 662 v. Citado en Arias del Valle, Raúl, «El magisterio de capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVI (1508-1597)», p. 117.
9. Los maestros de capilla son conscientes de los problemas que causa el hecho de que los niños se vayan después de haber sido instruidos en el canto. García Muñoz, maestro de capilla de la Catedral de Segovia, ya se queja por este motivo en 1531, por lo que el Cabildo acuerda que el maestro de capilla tome garantía –fianza– de los responsables del niño para que éste no se vaya, y si se marchase, se pague la enseñanza recibida. Actas del 30-VIII-1531. Acuerdo recogido en la entrada nº 171 en López Caló, José, *Documentario musical de la Catedral de Segovia*. Santiago de Compostela, 1990. Col. Aula Abierta-Música, nº 2. Universidad de Santiago de Compostela. Otros documentos testimonian que, en efecto, dichas garantías se tomaron por parte de la Catedral y fueron expresamente aceptadas por parte de los candidatos o por sus padres.
10. Emilio Casares selecciona un buen número de ejemplos en su entrada para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (inédito). De entre lo publicado, obran datos de relieve en Lolo, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid*: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738). Madrid, 1988. Ed. Universidad Autónoma. Selección de Estudios.
11. Arias del Valle, Raúl, «El Magisterio de Capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVII». Oviedo, 1978. *BIDEA*, XXXII, pp. 117-215.
12. Arias del Valle, Raúl, «Tres catálogos musicales pertenecientes al Archivo Capitular de la Catedral de Oviedo». Oviedo, 1977. *Studium Ovetense* V, pp. 323-366.
13. Narváez de Velilla, Francisco, *Diálogo intitulado. El capón*. Prólogo y edición de Víctor Infantes y Marcial Rubio Arquez. Madrid, 1993. Visro Libros.

una determinada técnica vocal o por capones, como veremos en el epígrafe 7. Las actas permiten distinguir muchas veces al niño de los adultos, pero entre estos no es fácil sacar conclusiones sobre si estamos ante un tiple entero o ante un tiple capón, a veces llamado, «tiple de gala» en sutil y transparente eufemismo¹⁴. Pongamos un ejemplo de Oviedo. En 1582 —época nada menos que del magisterio de Juan Esquivel— canta su primera misa un tal Haro, tiple, que ya aparece como tal en los años anteriores.

Es un adulto, desde luego, que además hace constar al cabildo y así se recoge en las actas, su intención de «hacer óbolo por toda su vida de servir en esta Santa Iglesia con su voz, y que dello dará seguridad de lo así y cumplir y así se hizo el tal óbolo»¹⁵. Ya D. Raúl Arias del Valle advertía una inusual solemnidad en el ofrecimiento de la voz de por vida. Y suponía bien, pues el citado Haro aparece después como capón¹⁶. Simultáneamente las actas aluden a un mozo de coro a quien llaman El Caponcillo, y a otros dos llamados Valdés y Queipo, que también figuran como capones¹⁷. Resulta indudable que, hacia 1581-1585, la cuerda aguda estaría pues cubierta en una catedral media como la de Oviedo casi de manera exclusiva por capones, por más que la mayoría de las veces aparezcan como tiples.

La abundancia de tiples adultos que se encuentran en las actas catedralicias de toda España en los dos siglos siguientes, *tiples adultos* que incluso en algunos casos como el de la Catedral de Santiago son traídos de Italia con sueldos muy respetables, nos permiten suponer que el porcentaje de los mismos que fuesen capones era suficientemente alto como para constituir un colectivo singular.

Como dice jocosamente Francisco Gregorio de Salas de cierto tenor catedralicio, ya de cincuenta años, que se hallaba en la cárcel por visitar a una «mujer sospechosa»:

*«Su culpa fuera menor
en el lance acaecido
si en su edad hubiera sido
tiple en lugar de tenor»*¹⁸

«Tiple» por tanto es un término numerosísimas veces eufemístico, usado en medios eclesiásticos hispánicos igual que en Italia se usaron en la esfera civil expresiones como «virtuoso», «músico» o «evirado» para suavizar el término «castrato». Una minoría, pues, significativa y especializada, denominada en las actas eufemística y masivamente como tiples y en

14. Véase la nota 8.

15. Cit. en ARIAS DEL VALLE, Raúl, *El magisterio de Capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVI (1508-1597)*, p. 128.

16. La costumbre de marcar hitos ofreciendo el nombre de los primeros castrados cantores conocidos por su nombre —como hace *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, ed. S. Sadie) que considera a Jacomo Spagnoletto y a un tal Martino, que entran en la Capilla Sixtina en 1588, como «the earliest castratos known by name»— ha de ponerse en cuarentena porque la documentación española rebaja de continuo las fechas que arrojan los archivos italianos.

17. ARIAS DEL VALLE, Raúl, *El Magisterio de Capilla de la Catedral de Oviedo en el siglo XVI (1508-1597)*.

18. SALAS, Francisco Gregorio de, *Colección de epigramas y otras poesías críticas, satíricas y jocosas*. Madrid, 1816. En «Repullés», p. 167.

menor medida como capones, y capaz además de proyectar una imagen histórica de sí mismos, que, como veremos, no resultará nada favorable.

3. El capón como metáfora polivalente. Alteridad, rasgos victimarios y convergencia de imágenes críticas. La comparación gastronómica.

Decimos pues que los capones pueden ser vistos como colectivo en función de su peculiaridad, exactamente igual que otros colectivos lo son por otro tipo de circunstancias. Los capones representan un particular modelo de alteridad, cuyos rasgos vamos a ir perfilando. Más previamente es prudente señalar que partimos del concepto de alteridad según lo ha expuesto y utilizado el profesor Ruano en su discurso de ingreso en la Academia de la Historia, titulado precisamente *De la alteridad en la historia*. Quiero recordarlo aquí: «El Otro es en la Historia (...) el múltiple sujeto que se presenta a los ojos de una cultura, de una sociedad, de un estado, de una generación, de un grupo humano cualquiera, o, simplemente, de un individuo, como alguien o algo perteneciente a su propia naturaleza, pero al mismo tiempo radicalmente distinto de sí mismo»¹⁹.

Efectivamente, los capones constituyen un sujeto histórico susceptible de ser visto por la sociedad como representantes de una cierta alteridad. Pero además, esa visión se modifica con el propio discurrir de la Historia. Lo que significa que la «imagen histórica» de los capones es la imagen cambiante que unos determinados sujetos históricos —la sociedad en general o sectores determinados de la misma, como los que ostentan la autoridad o el poder, o los teólogos y los escritores— tienen de aquellos otros sujetos históricos que representan al Otro, a quienes Ruano llama sus «homogéneos contrapuestos»²⁰ y que en este caso son los capones.

El carácter distintivo de los capones viene dado por el hecho de la castración. Homogéneos respecto a sus congéneres por tantos motivos, los capones se distinguen por una mutilación antinatural y significativa. Mutilación que no pueden esconder por cuanto que parece manifestarse en detalles fisionómicos externos y porque, además, es la clave de su precisa ubicación laboral, cantando las partes agudas de la composición.

Los antropólogos han estudiado los diversos tipos de intervenciones en el cuerpo humano, sean efímeras o permanentes. Y han comprobado que, como resume Lourdes Méndez, muchas veces «son requisitos indispensables para que puedan contraer matrimonio, ser cazadores, guerreros, chamanes o incluso artistas»²¹. No otra cosa ocurre con los capones, que, desde nuestra perspectiva, se caracterizan por adquirir *un status socio-sexual y artístico en función de una previa e irreversible intervención sobre su cuerpo*. Poco hay aquí de la pasión y el deseo que Estrella de Diego ha sabido analizar en las metamorfosis con las que siempre ha soñado el género humano (desde el simple disfraz hasta el mito del andrógino),

19. BENITO RUANO, Eloy, *De la alteridad en la Historia*. Discurso de ingreso en la academia de la Historia. Madrid, 1988. Real Academia de la Historia. P. 15.

20. *Op. Cit.*, p. 16.

21. MÉNDEZ, Lores, *Antropología de la producción artística*. Madrid, 1995. Ed. Síntesis S.A., p. 152.

y a cuyo término de las mismas sobreviene «el personaje», por seguir la cita de Canetti que encabeza su trabajo²². Por el contrario, metamorfearse en capón es un acto ciertamente ajeno a la pasión y el desco. Pero empuja igualmente a quien lo sufre hacia el escaparate de lo singular, hacia *el personaje*.

Se dibujan ya dos rasgos victimarios, en el sentido que René Girard da a esta expresión²³. En primer término, la propia mutilación, después, el lugar privilegiado desde el punto de vista musical, en el ámbito más llamativo, más sonoro, de la composición. Un lugar en el agudo que atrae inmediatamente los oídos, que centra su figura en el imaginario aéreo como rey de las regiones agudas, diáfano objeto de admiración y no menos nítido blanco de la infamia y de la envidia.

Claro que los capones no fueron objeto de una «acusación estereotipada», (es decir, como lo fueron los judíos en la realidad, o el rey Edipo en el mito) en el sentido de René Girard, pero sí de acusaciones generales y fueron también el símbolo elegido para referirse metafóricamente a otras realidades.

Veamos un ejemplo. Existe una obra de Francisco Narváez de Velilla llamada *Diálogo intitulado. El Capón*, fechada en los primerísimos años del siglo XVII, donde, según los historiadores de la literatura, se lanza un ataque contra ciertas normativas que exigían el estatuto de limpieza de sangre a fin de excluir a los hijos y nietos de conversos de determinadas órdenes y funciones eclesiásticas. El último editor de este diálogo resume así el principal argumento de la obra: «Creemos que el objetivo último del diálogo, con independencia de otros menos relevantes, es plasmar la contradicción que supone excluir de la religión a aquellos cuya única *falta* es tener sangre de judíos, árabes, etc., a veces en cuarto o quinto grado, y dejar que otros, los capones, sigan en la religión cuando sus faltas hacia lo que dicta la Iglesia son tantas y tan graves como las que se enumeran en el diálogo»²⁴.

Pero el lector actual apenas puede darse cuenta de esta intención, oculta como está bajo el fortísimo arsenal de oprobios y befas dirigidas contra los capones. Esto refuerza sus posibilidades victimarias, su capacidad de simbolizar un amplio espectro de males, que no pueden proceder de una simple transferencia paradójica de uno a otro colectivo. Decimos paradójica porque se nos sugiere que los conversos no son en modo alguno malos por su sangre, mientras que los capones sí lo son por su misma esencia. O de otra forma, la maldad objetiva de los capones actúa como paradójico contraste de la pretendida maldad atribuida a los conversos y a sus descendientes.

Todo el diálogo es una alegoría contra ciertos usos eclesiásticos, pero las piezas que lo nutren, sus metáforas, paradojas y descalificaciones encadenadas en torno de los capones tienen que tener una buena dosis de credibilidad consideradas en sí mismas.

Entendemos que Narváez de Velilla estaba al tanto de las habladurías de la gente sobre los

22. DIEGO, Estrella de, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, 1992. Cisor. La Barca de la Medusa, 53.

23. GIRARD, René, *El chivo expiatorio*. Barcelona, 1986. Ed. Anagrama.

24. NARVÁEZ DE VELILLA, Francisco, *Diálogo intitulado. El capón*. Prólogo y edición de Víctor Infantes Arquez. Madrid, 1993. Visor Libros. (Prólogo, p. 31).

capones, pero además tenía información literaria y hasta erudita sobre ellos, y desde luego, podía tener perfectamente la experiencia directa de su manera de cantar. Si analizamos sus invectivas, podemos concluir que los capones representan hacia 1600 una inquietante alteridad. No hay defecto que no tengan. Se les tacha de envidiosos, libidinosos, vanidosos, avaros, proclives a la mentira y a la veleidad, traidores, inconstantes, sucios, malolientes, se les compara a los bichos más despreciables, etc.

Algunos años después el doctor Bernardo Robredo, médico complutense, concluye su réplica al humanista Cascales creyendo haber probado que los capones son «un género de gente imperfecta, mutilada y truncada, son unos hombres menospreciados, odiosos, viles, bajos, estériles, infecundos, infructíferos, afeminados, lascivos, impúdicos, desonestos, débiles, morbosos, traidores, tímidos, alevosos, invidios, codiciosos, avarientos y glotonos»²⁵.

Pero la retahíla de epítetos y de injurias en un texto como el anterior, salido de una docta pluma, no puede explicarse totalmente sin aludir a la mentalidad de la época sobre el tema. Durante nuestro Siglo de Oro existió una literatura popular, anónima casi siempre, que circuló de manera prácticamente clandestina, y en la que la diatriba contra los capones estaba a la orden del día. Una estrofa de una composición poética de este género –cuyas acusaciones convergen con los dos textos citados anteriormente– dice así:

*«Demás desto son celosos,
cobardes, desanimados,
son infames y apocados,
vanos y vanagloriosos,
de fría conversación»²⁶*

Estamos ante un caso de polarización de las imágenes en el sentido de Baudouin o Durand²⁷. El psicoanálisis literario de los textos relativos a los capones arroja una *convergencia de imágenes* en torno a cuestiones permanentes del imaginario del hombre. Pronto los veremos en relación con los símbolos catamorfos o instalados en el universo de lo teratológico. De forma que los capones son distintos, señalables como grupo²⁸, susceptibles de convertirse en chivo expiatorio, pero al mismo tiempo están insertos en el núcleo más significativo de la vida española de aquel entonces, precisamente en la Iglesia Católica.

El retrato va cambiando con el tiempo. El capón puede ser personaje de farsa teatral o de novela picaresca, además de tema médico y objeto de polémica, en el siglo XVII; se con-

25. ROBREDO, Bernardo, *Invectiva respondiendo a una Carta Philogética* que escribió el Licenciado Francisco de Cascales en favor y patrocinio de los capones o castratis, que es esta en orden a la Decada I, Epist. 4. Córdoba, 1636. Por Salvador de Cea Tesa. f. 26.
26. ALZIEU, Pierre / JAMMES, Robert / LISSORGUES, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, 1984. Ed. Crítica. Se trata de la poesía antologada con el número 97, p.188, cuyo estribillo dice así: «Di, hija ¡por qué te matas/ por amores del capón/ que tiene grandes las patas/ y chiquito el espolón?» y que, prueba de la circulación de este tipo de textos, sale a relucir también en el Diálogo de Narváez de Velilla.
27. DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, 1982. Ed. Taurus.
28. ROSSELLI, John, «The castrati as a Profesional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850», *Acta Musicológica*, LX, Fasc. II, 1988, pp. 143-179.

funden con un pajarillo de fábula en el marco del moralismo ilustrado del siglo XVIII, al tiempo que son blanco de afiladas coplillas satíricas; y en el XIX, cuando los capones ya estaban prácticamente desaparecidos, siguen figurando en alguna rara novela histórica y en intencionadas ediciones de textos anteriores, para reaparecer incluso en el XX en alguna que otra obra literaria. Sirven como blanco idóneo para decir otra cosa. Reciben ataques *per se* y diatribas que en realidad van dirigidas a otros. Su ambigüedad es la causa principal de sus males. Son usados en metáforas que, aprovechándose de dicha ambigüedad, apuntan pocas veces hacia lo excelso y muchas hacia lo deplorable, tal como la que siempre descubrimos en un Otro, que resulta «naturalmente ambiguo»²⁹ y seductor en la visión de González Alcántud.

Las comparaciones y juegos de palabras empleados en los más diversos textos recorren un amplio espectro temático, con especial insistencia en lo sexual. Pero hay otras posibilidades. La comparación gastronómica, por ejemplo, es otra de las constantes en las que se mueve el arsenal de invectivas del que son objeto los capones a lo largo de la historia.

El menú consta de huevos, sesos, criadillas, gallo, gallina y capón. En el título de este trabajo aludimos a los «atributos del capón». Los atributos de un toro o de un carnero, entendidos como menú, se llaman criadillas. La chanza estaba servida. Véase esta cuarteta asonantada de Francisco Gregorio de Salas, importante autor de nuestro siglo XVIII:

*«Comiendo las criadillas
un capón las dijo: andad
y no paréis hasta el sitio
en donde debéis estar»*³⁰

Los huevos aparecen con idéntica finalidad y en varias recetas. A un capón que tiene problemas con otra persona le dicen que no se preocupe, pues el otro no le puede estrellar un par de huevos, jugando con la expresión de huevos estrellados o fritos³¹. A otro capón, que llevaba huevos a un convento, nunca le salían las cuentas, aunque era honrado, y es que «siempre le faltaba un par»³².

Pero la comparación por excelencia es con el gallo castrado, pues el paralelismo es doble en una sola imagen, por ser ambos castrados y cantores. Puesto que se han comido capones antes de que los fieles escuchasen cantar a sus homónimos humanos, era inevitable que los

29. GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, *La extraña seducción. Variaciones sobre el imaginario exótico de Occidente*, Granada, 1993. Universidad de Granada. Monográfica Antropología, p. 131.

30. SALAS, Francisco Gregorio de, *La Castreida*, poema original epigramático que contiene setenta y cuatro epigramas dirigidas a varios de esta clase. Madrid, 1838. Imprenta de los hijos de D^a Catalina Piñuela, p. 16. Si, como creemos, no hay ediciones anteriores de esta obra estaríamos tal vez ante una edición sacada a la luz póstumamente y con una cierta intencionalidad anticlerical, muy propia de esos años de desamortizaciones y pugnas dinásticas, que pondría de relieve la fuerza metafórica de los capones en épocas posteriores a los momentos de su mayor actividad musical. No olvidemos la condición eclesiástica del autor de *La Castreida* y la circunstancia de que, aunque el tema lo había tocado en otras de sus publicaciones poéticas, esta colección monográfica no viese la luz en su época, porque probablemente rozase los límites de las licencias tolerables en el género satírico.

31. *Op. cit.*, p. 14.

32. *Op. cit.*, p. 6.

críticos hiciesen alusiones a esta polisemia del término. La cuestión da para el chiste fácil, pero hubo quien trató de demostrar su ingenio por el procedimiento contrario, a base de equiparar lo bueno de los capones de comer con lo bueno de los capones de cantar. El humanista Francisco de Cascales escribió una de sus *Cartas Filológicas* en defensa de los capones, redactando bajo esta premisa uno de sus párrafos, en donde defendía las grandes cualidades de la carne de buey o la del capón propiamente dicho. Pero bien se advierte que el humanista no está argumentando en serio, sino en clave de eutrapelia o juego inofensivo del ingenio. Además, no faltó quien le echase en cara la ligereza, pues el silogismo –en buena lógica caníbal– habría de concluir postulando que, al igual que la carne de gallo capón sabe buena, la carne de hombre castrado también debería de resultar muy sabrosa. Más aceradas son las puyas en las que un capón canta misa, misa de gallo, naturalmente:

*«Con femenina armonía
cantó con impropiedad
misa del gallo, a fe mía,
un clérigo que tenía
dos votos de castidad»³³*

Una de las más logradas, en tono crítico-gastronómico, pero con la intención última de criticar un estilo de música y no a los capones, se debe al eminente Antonio Eximeno, jesuita del siglo XVIII. En su *Don Lazarillo Vizcardi* describe un villancico para antes de la misa del gallo, donde los excesos del contrapunto dan lugar a una caótica mezcla del texto. Mientras alguien vocaliza sobre la palabra final de su verso, que es «corazón», el tiple lo hace sobre el suyo, que concluye en «kirieleisón», y como es habitual hacer un amplio floreio, sale en la práctica que el tenor hace «cocorocó» y el tiple «kikiriki», como dos gallos. Más adelante, cuando la tía Juana dice tener miedo de los capones, Lazarillo le responde que no lo tenga que «esos tales tienen más de gallinas que de capones» «¡Válgame Dios! exclamó Juanito ¿Qué casta de pájaros es ésta? El cirujano o Rabino de su lugar le hizo capón; mi tío en su villancio nos lo quería hacer gallo; y ahora el Sr. D. Lazarillo nos lo hace gallina; con él sólo, cortado en tres pedazos, hubiera podido v.m. tía Juana, hacer toda la comida, olla con gallina, guisado de gallo y asado de capón; fortuna que en tan abundante comida no hubiera hecho falta el frito de sesos ni de otro, porque caret utroque»³⁴. Para estos guisos podríamos encontrar acompañamiento vegetal –tomates, espárragos...– con idéntica intencionalidad, pero con lo anterior ya es más que suficiente. Como se ve, estamos hablando de género por vía gustativa.

33. *Op. cit.*, pp. 11-12.

34. EXIMENO, Antonio, *Don Lazarillo Vizcardi*. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante. Madrid, 1872. Sociedad de Bibliófilos Españoles, p. 88. La alusión al Rabino se explica en el contexto de la novela. Puesto que la castración del capón Longinos no era perfecta –de lo que se hace deducir una voz mediocre– se bromea si fue capadura o circuncisión de rabino lo que le practicaron.

4. El capón: un sinsentido médico y teológico entre el tercer género y la clasificación teratológica

La cuestión del género de los capones preocupó a numerosos autores. No son vistos como hombres ni como mujeres, lo que en cierta literatura popular del siglo XVI se dice abiertamente:

«Finalmente yo les tacho
por una gente infernal;
reniego de animal
que sin ser hembra, no es macho»³⁵

A veces se les ve como suma o medio de ambos, es decir, como andróginos o hermafroditas, o bien como un hombre con rasgos feminoide. En algunos diccionarios inversos -español latín- del siglo XVIII la voz capón se traduce a veces como «semivir», o sea, semihombre. Circuló bastante la definición del humanista italiano Celio Rodiginio como «tercer género de hombres», (*tertium genus hominum*), tema éste de los géneros *otros* que sigue llamando la opinión de los estudiosos³⁶.

Resulta fundamental reiterar que la intervención corporal que se efectúa en los capones afecta directamente al género en muchos aspectos y al sexo en su sentido más elemental y biológico y, por ello, dicha intervención los convierte en un producto dentro de un sistema de relaciones sociales y culturales de una época.

Esa imposibilidad de clasificación genérica hace dudar incluso sobre el verdadero carácter de su naturaleza. Un personaje del *Diálogo intitulado el Capón* le dice al protagonista que cierta conversación que había tenido con un capón había acabado mal porque éste había mostrado oídos sordos. A lo que su interlocutor responde: «¿No se lo dije yo a vuestra paternidad? No son estos capones de la especie humana». «Pues de cuál, ¿de la angélica?» replica el primero.: «De la angélica, pues por ahí se allegan más al diablo»³⁷ —remacha el otro.

La imagen del ángel, que también es cantor y suele tener el rostro lampiño, era previsible. A falta de alas, la propia voz del capón implica una fuerte movilidad ascensional. Describiendo Eximeno la interpretación de un Gloria, dice así: «el capón con el *in excelsis* se puso en las nubes». El bajo, con el *et in terra* se fue a los abismos»³⁸. La tratadística del Renacimiento —v. g. Zarlino en *Le Institutioni Harmoniche*— ya había diferenciado las cuatro voces de la polifonía clásica en concordancia con los cuatro elementos, dejando para el aire

35. ALZIEU, Pierre/ JAMES, Robert/ LISSORGUES, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, 1984. Ed. Crítica. Se trata del villancico antologado con el número 97, anterior a 1589 (véase p. XIII de la introducción) p. 188.

36. DIEGO, Estrella de, *El andrógino sexuado... Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, 1992. Cisor. La Barca de la Medusa, 53. Cap. 4, pp. 47 y ss.

37. NARVÁEZ DE VELILLA, Francisco, *Diálogo intitulado. El Capón*. Prólogo y edición de Víctor Infantes y Marcial Rubio Arquez. Madrid, 1993. Visor Libros, p. 78.

38. EXIMENO, Antonio, *Don Lazarillo Vizcardi*, p. 79.

y el fuego las voces más agudas de contralto y tiple. Nueva convergencia de imágenes, pues, que nutre esta mirada sobre los capones y bosqueja su retrato (y el imaginario que representan) con algunos recursos antropológicos.

Pero en modo alguno escasea la imagen de ángel caído, a la que aludíamos un poco más atrás. Por eso, cuando el humanista Francisco de Cascales se atreve a certificar que los mensajeros de Dios, los ángeles, no toman forma de mujer ni de varón barbado, sino de «hombre capón», ha de encontrarse con la dura réplica del médico Bernardo Robredo, martillo de capones y coprotagonista de esta polémica del siglo XVII, quien le explica que los ángeles de nuestro imaginario son «mancebos hermosos», pero no capones. Repárese, dicho sea de paso, en la amplia cantidad de datos que tenemos de la primera mitad del siglo XVII, algo más significativo de lo que a primera vista pudiera parecer.

Incluso en un momento dado encontramos una frase que tiene un punto de confianza sobre este particular por parte del médico: «Yo confieso mi pecado y digo de mí que si por posible o imposible a mí se me hiciera la aparición del Nuncio Apostólico en figura capona, que huyera del cielo y tierra, porque de los deste siglo huyo como de todos los diablos»³⁹. Y acto seguido, una apreciación donde se detecta el lado profesional del que escribe: «porque sus caras y fisonomías me asombran y me estremecen como si viera fantasmas; tanto que si por la mañana (cuando voy visitando) encuentro algún capón me persuado que es aparición de algún diablo en figura de capón, o por lo menos me pronostico mal presagio y me anuncio mal aguero»⁴⁰.

De diablo a monstruo no hay demasiado distancia. Las imágenes que nos proporcionan algunas fuentes muestran una polarización, una convergencia, una constelación sistemática. Si ya en la Edad Media, como nos dicen Bestard y Contreras, «existe una creencia generalizada en lo teratológico, como consecuencia de la observación de algunas deformaciones congénitas» que es capaz de «borrar la frontera entre lo sano y lo patológico, entre lo normal y lo monstruoso, entre lo real y lo fantástico»⁴¹ creemos que es en la Edad Moderna cuando esta mentalidad no sólo haya su continuación, como dicen estos autores, sino cuando la información escrita en relaciones, tratados médicos y otros documentos está verdaderamente a la orden del día.

Muchas de esas relaciones de seres monstruosos aluden a la Majestad de Nuestro Señor como causa del portentoso. Era usual que los monstruos fueran llevados a la Corte para que el Rey viese el prodigio. Conocemos algunos casos especialmente llamativos en tiempos de Carlos II, pero no sabemos —permítasenos una licencia— quién se pasmaba más en el cruce de miradas, si el monarca o el portentoso recién nacido. No olvidemos, en la misma línea, el repertorio de enanos cortesanos que nos ha legado la pintura española de la época. Sólo con estas premisas se puede entender que se hallan levantado algunas voces por en-

39. ROBREDO, Bernardo, *Invectiva*... f.10.

40. *Op. cit.*, f.10v.

41. BESTARD, Jean/ CONTRERAS, Jesus, *Bárbaros, salvajes, paganos y primitivos. Una introducción a la Antropología*. Barcelona, 1987. Ed. Barcanova. Temas Universitarios, p. 71.

tonces para encuadrar a los capones dentro del abanico prodigioso y perfectamente tipificado de los monstruos.

Así, el Padre Soto distingue a los monstruos por defecto de la materia, como los pigmeos, que lo son por defecto en todo su ser. o los que les falta un dedo, que lo son por defecto en parte; por exceso, como los gigantes o los que tienen seis dedos; por proporción indebida, como los raquíuticos; o por malicia de la matriz, como los que nacen cojos o tuertos. El Doctor Robredo, en 1636 y en el opúsculo varias veces citado, no duda en ubicar a los capones entre los monstruos, siguiendo esta clasificación en la que los encajan en primer y cuarto lugar, sea por falta parcial de materia, sea por malicia de matriz, es decir porque fueron castrados o porque nacieron así de forma natural.

Al hilo de lo anterior no podemos dejar de recordar una escena del *Diálogo intitulado El Capón* en la que aparece un siniestro cuarteto de testigos sinodales, o sea, de personajes muchas veces corruptos que actuaban como informantes en la certificación del estatuto de cristiano viejo. Este cuarteto esta formado por un capón, un cojo, un jorobado, clérigos ellos, y un seglar de paradógica nariz judaizante, en esencia, monstruosidades parciales por defecto en los dos primeros o por exceso en los otros. Monstruosidades, en suma, que constituyen precisamente el elemento común de los cuatro inquietantes individuos. Como se ve hay cierta literatura que dice con tono esperpéntico lo que la ciencia de la época circunstanciaba en términos más sesudos y escolásticos.

Pero si el hábito de las monstruosidades no es otra cosa que la admisión de los designios del Señor, la monstruosidad específica del capón, contrariamente, parece contravenir los usos morales y los fundamentos teológicos de la religión.

El razonamiento escolástico no tiene vuelta de hoja. En el día del juicio resucitarán todos los hombres como eran, sin defecto. Luego el capón, a quien tantos autores consideran como un hombre imperfecto, resucitará entero. El satírico Francisco Gregorio de Salas lo veía de esta manera:

«De Josafat en el valle
por disposición del cielo
compareceréis fecundos
cuando ya no podréis serlo»⁴²

En el XVII se consideraba esta conclusión sobre la resurrección de los capones como signo de que Dios rehace lo que indebidamente se había eliminado. La Gracia y la Naturaleza ideas culturales muy repetidas en el XVII español —recuperan así su lugar por encima de la cultura y el artificio, aunque sólo sea en el plano teórico.

El razonamiento médico también es apodíctico. Siguiendo a Galeno y a Avicena, las partes principales del ser humano son el cerebro, el corazón, el hígado —partes clásicas en muchos autores y los testículos. Si falta una de ellas, el ser humano deja de ser «integral». Puede

42. SALAS, Francisco Gregorio de, *La Castreida*, p. 10.

seguir siendo un compuesto de «cuerpo y alma», y ser hombre entero física y metafísica-mente, pero no entero desde la teoría médica del ser integral⁴³.

Ello significa que tanto la teología como la ciencia y, naturalmente, el saber popular de la época ven al capón como un ser esencialmente menor, incompleto y defectuoso al que situarán en el punto de mira de sátiras y de calificaciones varias y del que no suelen compadecerse, pues, a diferencia de otros seres anómalos que no pueden valerse por sí mismos, el capón tiene un papel significativo en la vida musical de la Iglesia o del palacio.

5. El rostro desnudo y otros estigmas de la apariencia, la salud y la sexualidad.

Nos dice Lourdes Méndez que «las imágenes de los 'otros' remiten, a través de la representación de sus cuerpos a la diferencia y a la jerarquía»⁴⁴. Hay tanta verdad en el retrato de los capones como en los retratos del «negro virtuoso» o del «judío avaro», una verdad que se deseaba ver aunque fuese idealizando o caricaturizando al modelo y que en el caso de los capones es más de tipo médico-literario que plástica, aunque no falten dibujos de algunos de los más famosos.

Seleccionando sólo los testimonios que se repiten y que concuerdan en obras de médicos y de literatos, se puede hacer una caricatura, ya que no exactamente un prototipo. Habría que pensar en unas piernas largas, nalgas desarrolladas en demasía, amplio torax, piel pálida, cara lampiña y cabeza dotada de buen cabello. El habla también sería aguda. El licenciado Robredo –pasando ya del tópico certificado en varias fuentes a la manía personal– no duda en atribuíles orejas comprimidas, nariz aguzada, ojos saltones y sienes hundidas.

Por otra parte, sin barba que lucir, el capón tiene que ofrecer su rostro desnudo como una prueba más, como un imborrable estigma de su condición singular. Filósofos y teólogos defienden la barba como signo de virilidad, apoyándose en las recomendaciones del Antiguo Testamento a los judíos. La barba representa virilidad, pero también indica sensatez, severidad, madurez, incluso salud, pues sólo surge en temperamentos cálidos y no en los definidos por la humedad, como son habitualmente los de las mujeres. Los capones carecían también de este atributo piloso y las invectivas que se lanzaron con este argumento no son difíciles de imaginar.

En el plano sanitario se creía que no podían tener gota, enfermedad que se consideraba privativa de los hombres y ajena a mujeres y niños, a lo que el médico complutense Robredo afirma que la gota tiene que ver con el exceso y la vida ociosa, como se testifica por casos antiguos y, sin pelos en la lengua, continúa así: «Y en los tiempos presentes hay infinitos [capones] que la padecen, y yo lo conocí en Alcalá de Henares capón de la Santa Iglesia de San Justo y Pastor, que por primavera y otoño se curaba todos los años, por padecer esta especie de gota postrática, causada de sus desconciertos de comida y bebida, porque era viciosísimo en extremo y muy glotón, como lo son todos los que en los tiempos presentes alcanzamos»⁴⁵.

43. ROBREDO, Bernardo, *Invectiva...*, f.4.

44. MÉNDEZ, Lores, *Antropología de la producción artística*. Madrid, 1995. Ed. Síntesis S.A., p. 145.

45. ROBREDO, Bernardo, *Invectiva...*, 21r y v.

La cuestión sexual no es baladí en el tema de los capones y es una de las más envueltas en la leyenda. Son muchos los datos referidos a los eunucos de la Antigüedad. Excepto el don de la generación, los antiguos eunucos poseían un amplio repertorio en lances sexuales del que no vamos a hablar. Pero teniendo en cuenta que los capones que a nosotros nos interesan tienen por oficio la práctica del canto en medios eclesiásticos habría que suponer que los atributos en este campo fuesen escasos. No es así. Los filósofos, teólogos o literatos integran en sus exposiciones la mitología sexual de los antiguos eunucos y no dudan en aplicarla a los actuales capones. De forma que nos los presentan como extremadamente libidinosos y como el único caso en que la castración no pacifica y hace remitir la furia, según ocurre universalmente con los animales⁴⁶.

Pero si otorgamos un grado mayor de credibilidad a los médicos de la época, entonces la cosa aún queda más clara. Porque el ya citado Bernardo Robredo nos indica que mientras que el común de los hombres, *emisso semine*, se calma, «los Capones, imposibilitarlos de lograrlo, aunque más titilen, en lugar de quietarse, más se arden». Así, «desto nace de que sean los Capones ardentísimos amadores de Venus»⁴⁷.

Y para más información sobre este punto aconsejamos un vaciado de las obras médicas de Gaspar Bravo de Sobremonte, también del XVII, donde encontramos, como sintetiza Granjel, «disertación sobre conservación de la apetencia erótica, en los castrados, cuestión que analiza con gran aparato crítico y, (el subrayado es nuestro) *documentos clínicos*»⁴⁸.

6. Los castradores

Los encargados de efectuar la operación no tienen una literatura tan crítica como la de los propios capones. Sin embargo serían merecedores de mayor culpa en un razonamiento de la época. Porque los capones que lo son por manos de artífices no son criaturas de Dios en cuanto capones, sino criaturas de sus capadores en términos estrictamente escolásticos. Pueden ser criaturas de Dios en cuanto cristianos y como clérigos, pero su carencia antinatural no se debe a sus designios sino al libre albedrío y a la mano de otros hombres.

Es evidente que la condena moral de la castración no ha de referirse a los casos congénitos o que tienen su causa en diverso tipo de accidentes. Tampoco a la castración realizada por prescripción médica en determinados casos de hernia. E incluso existe cierta tolerancia en el supuesto de castración practicada para evitar los deseos. Aunque sobre esto hay opiniones, pues es mejor evitar las tentaciones antes por la fuerza de la voluntad que con acción tan desmedida pero prestigiada por los precedentes concretos de ciertos Padres de la Iglesia que, a su vez, habían tomado el pasaje de Mateo (19, 12) al pie de la letra.

El problema se deriva más bien de que la castración fue vista como método-panacea para curar —y cobrar— males que pudieran tener otras terapias.

46. *Op. cit.*, f.16.

47. *Op. cit.*, f.25.

48. GRANJEL, Luis, *La medicina española del siglo XVII*. Salamanca, 1978. Ed. Universidad de Salamanca, p. 205.

Esto ya fue denunciado en aquella época. De hecho, los capones tenían sus posibles primeros enemigos en la persona que les efectuaba la operación. Porque tal persona podía no estar cualificada en numerosas ocasiones, ser alguien de la familia o cualquier capador de animales que ofreciese sus servicios en la zona. Por fuentes italianas se sabe que la operación no era excesivamente complicada y que las atenciones especiales del postoperatorio se prolongarían durante un par de semanas⁴⁹.

Hablando de capadores, recordemos que la literatura popular del Renacimiento tiene entre sus tópicos el del albéitar que va a curar un animal perteneciente a un médico y que no cobra diciéndole:

«—Señor, no tenemos costumbre de llevar dinero a los de la facultad»⁵⁰.

Que albéitares y cirujanos no se deben a la misma disciplina es algo que siempre estuvo claro, pero el intrusismo de los primeros en el campo de los segundos difuminaba la diferencia de formación y se prolongó hasta finales del XVIII. En ese sentido podemos citar un texto legal emitido en Asturias en 1781 cuyo encabezamiento es el siguiente: «Real Provisión de los Señores de la Real Audiencia de Oviedo de veinte de septiembre de este año, por la que se manda a las Justicias de este Principado, no permitan que los Hernistas, y Capadores executen la operacion de castracion en los Niños, sin las precauciones que en ellas se contienen»⁵¹.

Habla del caso de Juan Francisco Diéguez, del que se sigue causa en su contra, por haber hecho de hernista «en este principado sin estar examinado». El Fiscal lo acusa y parece cosa grave, pues había castradores que se entrometían en «hacer tales operaciones en los racionales como si fuera lo mismo la Albeitería que la Facultad Médica» Parece ser que los aldeanos, a causa de sus pocos medios, o por ignorancia, contrataban castradores de animales para hacer lo propio con los niños. La Provisión pide que la Justicia de cada sitio vele porque no se haga así, si no es por gentes que tengan la «debida facultad». Se cita una decisión del Real Protomedicato, de 29 de abril de 1775. Y añade: «y en caso de practicarse, una vez pasada la edad de catorce años por urgentísima necesidad, en los que previene el arte, se haga por Cirujanos aprobados de la mejor nota»⁵². Y aún insiste otra vez en que no se practique con los racionales, en que se les arreste y se informe a la Real Audiencia.

El carácter ordinario de la castración de niños precisamente en la edad previa al cambio de voz, tuvo que haber sido rentabilizado por las familias humildes para colocar a alguno de sus vástagos en los coros eclesiásticos. Y no es descabellado pensar que algunas castraciones fuesen impulsadas en el seno de la misma familia. Resulta comprensible que las fuentes eclesiásticas sean especialmente opacas en este punto.

49. ROSSELLI, John, «The castrati as a Profesional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850», *Acta Musicológica*, LX, Fasc. II, 1988, pp. 143-179.

50. Ver Santa Cruz, *Floresta* IV VIII, 9. Más ejemplos en CHEVALIER, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid, 1975. Ed. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.

51. Año 1781. En Oviedo en la Oficina de Francisco Díaz Pedregal. Impresor del Principado de Asturias. La fecha oficial de la provisión es de 20 septiembre de 1781.

52. *Op. cit.*

Tal opacidad no permite obtener datos, por el momento, acerca de los diversos procesos que podían desembocar en la castración del niño con fines musicales. Algo parecido ocurre con los castradores. Los navarros parecen llevarse la palma en cuanto a mérito castrador. Cuatro coplillas de una colección de Francisco Gregorio de Salas titulada *La Castreida* –como la *Eneida*, pero en castrados– aluden a este hecho. Veamos una:

*Los frailes discretamente
a vendimiar enviaron
al que por mano navarra
estaba ya vendimiado*⁵³

En otra cuarteta se cuenta el caso de un capón que no tiene nada que temer de la casa que visita, aunque era de navarros, puesto que ya estaba capado⁵⁴.

De un capón que había cantado bien un aria se dice:

*El castrado merecía
por lo bien que lo ha cantado,
que Dios le restituyera
lo que en Navarra le hurtaron*⁵⁵

Y aún hay una cuarta, donde un ladrón navarro entra en huerta ajena, robando los tomates y dejándole el rábano⁵⁶. No sabemos lo que hay de realidad en esta adjudicación de méritos castradores a Navarra. Pero es seguro que como tópico funcionaba perfectamente. De hecho, este autor escribió también un conjunto de poemas alusivos a los distintos «reinos y provincias de España» donde se retratan las virtudes y, sobre todo, los defectos de las distintas partes de nuestro país. Los navarros son pintados como gente de palabra, amigos del buen comer y beber, comerciantes, indianos, asentistas [sic] ... y capadores⁵⁷. En Italia, donde el fenómeno está menos eufemizado, tenía fama la villa de Norcia, en la Macerata, aunque también eran usadas otras adscripciones como arma arrojada.

Interesa destacar, no obstante, que el abuso de la castración en Navarra debía ser muy notable puesto que Martín Darrayoaga, cirujano mayor del Reino, redacta un informe sobre el tema en tono muy crítico, informe que fue utilizado en la introducción a la ley 68 del 10 de marzo de 1766 de los Tres Estados de Navarra, donde se exige que los castradores tengan supervisión de médico o cirujano para intervenir en seres humanos y se ponen penas de dos años para quien la incumpla. La circular asturiana de sólo poco después es más avanzada sin duda (pues no se contenta con la supervisión médica, sino que excluye a

53. SALAS, Francisco Gregorio de, *La Castreida*, p. 8.

54. Ibid.

55. *Op. cit.*, p. 15.

56. *Op. cit.*, p. 21.

57. SALAS, Francisco Gregorio de, *Colección de epigramas y otras poesías críticas, satíricas y jocosas*. Madrid, 1816. En Repullés, pp. 27-38. En otra poesía de esta colección se queja el autor de cierto larguísimo sermón predicado a unos navarros, lamentándose de que no hubiera un navarro que capase tan largo discurso.

cualquier otro agente de la operación) pero ambas muestran el mismo abuso en la práctica de la castración en las décadas postreras del siglo XVIII.

7. La imagen de la voz

La voz de los capones es un enigma del que no nos sacan las grabaciones de Alessandro Moreschi, castrato de la Capilla Papal, realizadas en los primeros años de este siglo.

Sería una voz más potente que la de un niño o una mujer que pudiesen cantar la misma parte. Los testimonios de las buenas cualidades vocales de los capones son numerosísimos, especialmente en el caso de los castrados dedicados a la ópera, que aquí hemos querido dejar de lado, pero también parecen darse en los capones eclesiásticos.

Pero, para el caso de España, ¿la voz de los capones fue realmente vista como una voz hermosa?

Creemos comprobado que en España la voz del capón no chocaba a los oídos del común de la gente. Dejaremos a un lado los testimonios positivos —como los muy conocidos de Lope sobre Florián Rey o los numerosísimos referidos a Farinelli— para analizar de qué manera veían su voz los más críticos. En el *Diálogo* de Narváez y Velilla, donde no hay tara física y moral que los capones no padezcan, nada se dice en contra de su voz. Incluso cuando aparece uno de los últimos personajes capones, a cuyo criado le preguntan si su amo es músico, aquél responde «Sí, señor (tachado: tiple) y de los mejores de España. Así tuviera él la condición como la voz, que no hubiera tal hombre en el mundo»⁵⁸.

En un villancico de nuestro Siglo de Oro —anterior a 1589— se aconseja a una doncella que no tome amor con un capón:

*Si es hija por bien cantar
más han de ser estimadas
dos lágrimas bien lloradas
que todo su gorjear*⁵⁹

No son los capones buen partido para joven casadera, pero en gorjeos parecen no tienen rival, aunque sea con «voz de monja», como se señala en otra estrofa de la misma composición.

Un romance de 1654, dirigido a una cierta Juanilla enamorada de un capón, es una colección de infamias contra los capones de fuerte tono erótico. Estructurado en cuartetas, cada una de ellas ofrece un nuevo argumento tópico, pero hay una que aunque no deja de ser una puya tan fuerte como las anteriores necesita de una construcción concesiva. Dice así:

*«y aunque sea gran cantante
y en la música muy diestro*

58. NARVÁEZ DE VELILLA, Francisco, *Diálogo intitulado. El Capón*, p. 115.

59. ALZIEU, Pierre / JAMMES, Robert / LISSORGUES, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, 1984. Ed. Crítica. Se trata de la poesía antologada con el número 97, p. 187.

*por la llave de natura
no te cantará un soneto*⁶⁰

Igual que la comparación gastronómica antes citada también es digna de mención una metáfora profesional como la aquí empleada. Porque la llave de natura no se refiere sólo a las circunstancias naturales (natura vale tanto como sexo) que en el capón han sido modificadas, sino que hace expresa referencia a la teoría del solfeo hexacordal vigente en la época, aludiendo al hexacordo natural, o sea, sin bemol ni becuadro⁶¹. Es decir, sin las dificultades derivadas de la fluctuación de la nota Si, sea natural o bemol, que aparece en los correspondientes hexacordos, artificiosos en comparación con el hexacordo del Ut, donde el semitono coincide con el Mi-Fa. Es decir, que podría cantar en llaves o hexacordos que tienen una cierta *anomalía* en una de sus partes –equivalente a la que arrostran los capones en las suyas pero no en la propiedad música «de natura», la cual no necesitaba de artificios para colocar los semitonos innombrables que se dan en torno de la nota Si⁶². Era de esperar que, a la inversa, la imagen de «cantar por natura» se emplease precisamente para los galanes ardorosos, ya que no poder cantar por natura es propio de capones. Una letra dialogada nos presenta a una dama que pone freno a las pretensiones sexuales de un fogoso galán diciéndole que

*«canta por natura
y resuena mucho el eco»*⁶³

y ante la insistencia del joven le da el remedio para dejar de cantar por natura:

*«Pues vaya sin más tardar
a que le cape Barrueco»*⁶⁴

Con todo, algunos testimonios aluden a los comprensibles casos de capones que no tenían cualidades vocales excepcionales, que estaban por debajo de las expectativas que cabría depositar en quien ejerce el canto con sacrificio personal tan irreversible.

El capón Longinos, del tratado novelado de música de Antonio Eximeno, reconoce estar castrado a medias y por ello no llega bien a los agudos en la voz de tiple ni a los graves en la de contralto. El médico Robredo escribe su sexta paradoja contra el humanista Cascales negando que la voz sea, como decía éste «suave y regalada»; antes es «afeminada» dice el

60. *Op. cit.*, p. 194. «A Juana, enamorada de un capón», romance recogido en el comentario crítico al poema anterior, publicado en 1654 pero con ecos y temas anteriores y tópicos, y que comienza: «Dicen que tienes, Juanilla».

61. Y no «la escala natural del modo mayor», si no queremos incurrir en un anacronismo teórico y terminológico, como ocurre en Alzieu, Pierre / Jammes, *op. cit.*, p. 163.

62. Subsidiariamente, este tipo de composiciones poéticas nos abre el interrogante sobre capones cantantes no eclesiásticos en el siglo XVI y primera mitad del XVII. Creemos que en esta época, en España, el fenómeno de los cantores castrados estaba tan ampliamente vinculado al mundo eclesiástico que la presentación de capones aparentemente seglares y emparejados con mujeres responde más a un deseo de satirizar en tono erótico con las imposibilidades sexuales de estos personajes antes que a cualquier otra cosa.

63. ALZIEU, Pierre / JAMMES, *op. cit.* Número 79 de la antología, p. 139.

64. *Op. cit.*, p. 140, (Otra aldeana manda a trosquilar a un mozo «pujante de natura»), p. 235.

médico y, desde luego, no se deriva de la castración el cantar bien. Y asegura que la mitad o más de los capones «no tienen voz de provecho», llegando incluso a decir que algunos la pierden cuando la castración⁶⁵. Pero la artillería del médico, siempre tan anticapona, no pasa aquí de una pequeña salva.

La información que nos proporciona Fray Pablo Nasarre en su *Escuela música según la práctica moderna* (una obra editada en 1724, pero ya escrita en 1683, según la argumentación de L. Siemens en la introducción a la edición facsímil del tratado) es muy ponderada y valiosa, máxime si la contrastamos con el silencio sobre el tema que encontramos en la gran tratadística del XVII español y, hasta donde sabemos, en la amplia pléyade de tratadistas menores de esa misma época. Al estudiar las cuatro voces de la polifonía, desde el capítulo XII, se detiene con especial cuidado en la de tiple, señalando que «dicha especie de voz se halla naturalmente en tres especies de sugetos, que son muchachos, eunucos y mugeres»⁶⁶. Distingue acto seguido, en el caso de los muchachos, dos estados vocales: la infancia (hasta los siete u ocho años) y la puericia (de ocho o nueve años hasta los catorce aproximadamente)⁶⁷. Tras diferenciar el llanto de la voz cantada en el primer estado con explicaciones basadas en la teoría de los temperamentos, considera que el segundo estado es el apropiado para iniciarse en la música. Pero «en llegando a la edad de los catorze años, o quince, poco mas, ó menos»⁶⁸ comienza la muda de la voz, que Nasarre describe con detalle. Insiste en que la voz se hace más grave con el cambio, pudiendo mejorar o empeorar indistintamente respecto a la etapa anterior.

Al hablar de los eunucos (nótese que Nasarre no emplea la voz capón, quizá con un deseo de asepsia o distanciamiento cultista que encaja con su fundamentación aristotélica pero que choca con el empirismo con el que habla de las voces propias del canto de órgano) este autor establece unos resultados vocales con fuerte dependencia del momento en que se realiza la castración. Asegura que: 1º) si la castración se realiza claramente antes de la muda, la voz se mantiene aguda permanentemente; 2º) si la castración se efectúa en la época de la muda, la voz tarda en asentarse y «unas veces será mejor, y otras peor, unas clara, otras ronca, ó aspera, unas suben más, y otras menos»⁶⁹. 3º) En plena mudanza o después de ella, resultará una voz de tenor, pero de poca calidad. 4º) Y, por fin, «si acaso la castradura fuese cerca de la mudanza de la complexión les quedará la voz, después de aver mudado, algo mas grave, que la tuvieron antes; y ordinariamente queda en la cuerda de contraltos»⁷⁰. En cuanto a los contraltos, Nasarre certifica, ya en el capítulo XIII, la amplia extensión vocal de los eunucos, superior a la de las mujeres, «excediendo por los altos de su cuerda, y por los baxos teniendo todo lo suficiente»⁷¹.

65. ROBREDO, Bernardo, *Invectiva...*, ff. 18v-19.

66. NASSARRE, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, 1724. Por los Herederos de Diego de Larumbe. I, XII, p. 43. También alude en este mismo capítulo a las voces de tiples realizadas por adultos en falsete y a los tiples naturales no castrados.

67. Ibid.

68. Ibid.

69. *Op. cit.*, p. 44.

70. *Op. cit.*, p. 44.

71. *Op. cit.*, p. 48.

La conclusión de Nasarre sobre el tema es clara. Sale al paso del tópico de que la buena voz de los eunucos se deriva de la castración, pero asegura que «si antes de la muda tuvieron buena voz, tan buena les queda despues, ó con poca diferencia; y en lo que suele aver su mas, o menos, es en ser algo mas alta, ó mas baxa»⁷². No hay ni un atisbo de crítica —antes al contrario— hacia las voces de los eunucos ni hacia su misma singularidad. Si, como reconoce Nasarre al final del capítulo XIII, su análisis de las voces humanas tiene una inmediata finalidad práctica, que es la de ser útil a quien tiene la obligación de elegir cantores, hemos de convenir que las voces de eunucos resultarían altamente recomendables en la opinión de este importante tratadista.

Tampoco se desprestigian las cualidades vocales de los capones por las opiniones críticas más tardías, como las de los ilustrados. León de Arroyal dice que están los templos «indacentes y mal servidos», en tanto se llenan las catedrales de «capones y flautistas, más propios del teatro de Atenas que del templo de Jerusalén»⁷³, pero su ataque no va contra la música sino contra la división de la renta y las imposiciones de la curia romana. Cuando en este mismo autor se refiere en otro lugar a «probar la finura del chillido de un capón»⁷⁴ está hablando de la buena vida de los beneficiados catedralicios, con el juego de palabras entre lo músico y lo gastronómico al que ya nos hemos referido. No se aduzca tampoco la crítica del P. Esteban de Arteaga —desde su exilio italiano al sinsentido de la castración, porque eso no le impidió escribir sobre Farinelli en un tono de absoluta admiración.

De forma que ante su voz, los insultos cesaban, el dedo acusador se recogía, las constelaciones de imágenes ya no están tan polarizadas salvo para el reconocimiento de su arte vocal, acaso a regañadientes entre los más críticos pero, aún así, forzados éstos al silencio significativo en este asunto y a dirigir sus dardos hacia aspectos más vulnerables de estos particulares músicos.

La gloria de Dios, durante más de tres siglos, exigió el sacrificio personal de algunos de sus oficientes. Una musicología sensible a la historia de las mentalidades no debería de pasar por alto este fenómeno, propiciado por la doble moral de la Iglesia, acaso no tan denostable en la opinión de la época como lo consideramos ahora, pero capaz sin duda de sembrar en aquellos cantores una permanente infelicidad que no curaban los aplausos del palacio o de la escena, en su caso, ni las prebendas, raciones y beneficios eclesiásticos de los muchísimo más numerosos y anónimos cantores eclesiásticos, ni siquiera el dudoso honor de dirigirse al Sacrificado con el sacrificio físico y moral de sí mismos⁷⁵.

72. *Op. cit.*, p. 45.

73. Cit. en GALLEGO, Antonio, *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid, 1988. Alianza Música, p. 48.

74. *Ibid.* (Y, como dice Gallego, también habla del rebuzno de los sochantres, así que la crítica apunta en otra dirección).

75. La ponencia incluía en su título original una segunda parte —Los atributos del capón y otros temas de antropología e Historia de la Música donde se sugerían efectivamente algunos otros asuntos propios de la Historia de la Música pero susceptibles de análisis en clave antropológica. Como por razones de tiempo sólo hemos podido hacer alusión a los mismos en el coloquio (imagen del hormigueo —caos— y del laberinto, ceremonial de determinadas performances, exotismo y vanguardia, nuevas tecnologías, campanas y campaneros...) dejamos su desarrollo para mejor ocasión.



Anthropology and music in Arabian society on change and originality in the music of the Arabs

Habib Hassan Touma

Preamble

When I was invited to read a paper on the theme of this conference, namely anthropology and music, I asked myself whether I could speak at all of anthropology in a society that traces its cultural history back to the sixth century. The question became more critical indeed when I combined the terms «anthropology» and «music» to find out that the two terms can be replaced with «ethnomusicology». In spite of the fact that the combination of the prefix «ethno» with «musicology» is truly spoken disappointing, especially when applied to examine the music of a nation that has a total population estimated at one hundred millions, my paper shall discuss two aspects of contemporary Arabian music, namely originality and change, with special emphasis on socio-cultural contexts.

The essence of Arabian culture rests on the following assumptions:

1. the Arabic language, which helps to express the intellectual-spiritual processes of the members of this culture and plays a decisive role in the development and transmission of cultural achievements.
2. Islam, which was decisive in the propagation and shaping of Arabian culture, and still is today. Without it, the social, spiritual and material aspects of this culture cannot be understood.
3. Tradition, that is the manners and customs which determine the conduct of the Arab within the family and society.

The cultural heritage of the Arabs may be defined as the ways they work out their cultural ideas in practice and the ways they actually do live. Thereupon, music belongs indeed to the cultural heritage of the Arabs.

Ethnomusicology handles music attentively as an indispensable and precious part of culture and often tends rightly to emphasize the fears for destruction of a musical heritage. However, the discipline ethnomusicology does not overlook the inevitability of change in music especially in our modern times after a speedy diffusion of mass media and technology, that crept almost in every region on the globe.

Notwithstanding the connotation of anthropology and music, I shall discuss originality and change at a particular period and in a certain region. I shall look into a system of ideas that have been transmitted down through generations and contributed a great deal to control change in music-making. Thereafter, I shall look into a modern technique of music creation that disregards an essential principle of traditional music and consequently

weakens the notion of originality in music. Change has been taking place rapidly in modern Arab society ever since the end of the 19th century and innovation has been affecting in a way the conception of originality in music.

Change and originality will be investigated in two generic forms of Arab music: the *andalusi nūbah* in Morocco, also known as *ālah* and *ghirnāfi* (Granadan), and the repertory of contemporary *pan-Arab* music that broadcasting stations constantly transmit all over the Arab region. One integral component in each case will be discussed. In the *andalusi nūbah* in Morocco I shall elaborate the vocal form *ṣarfah* and in the repertory of the *pan-Arab* music I shall illustrate the vocal form *ughniyah*. In both cases I shall investigate the notion «change» and «originality» in the creations of traditional and modern composers. In the case of the *andalusi* music change and originality are safeguarded through tradition and by several controlling circumstances, while in the *pan-Arab* music change and originality are jeopardized. Both subject matters, change and originality, could be investigated from an anthropological, a musical, sociological, ethical or commercial point of view. Anthropology in Arabian society is indeed culture at large.

The andalusi music: the nubah

The *andalusi* music constitutes an extensive highly sophisticated music repertory of vocal and instrumental pieces-vocal forms predominate. Its rich repertory, which has been transmitted orally for more than twelve centuries, comprises about 1200 pieces in Morocco, over 900 in Algeria and approximately 350 pieces in Tunisia. The whole corpus of *andalusi* music is distinguished as the heritage of Arabian heyday in *al-andalus*, that is Islamic Spain, hence it is described as *andalusi*.

The music repertoire of the *andalusi* music, the *nūbah*, displays a definable system, owns a characteristic procedure of performance, has its own history and withholds its own audience and connoisseurs. The *nūbah* is an urban form of music and its audience are the urbanites. It is regarded as the accomplished form of music in North Africa. To become an interpreter of the *nūbah* repertoire presupposes several years of music training, a solid knowledge of music theory, an excellent memory and a beautiful voice.

The *andalusi nūbah* is an important authentic music tradition in Morocco, a tradition that came to Cordoba and Granada from Baghdad in the 9th century, and with the expulsion of the Arabs from Spain during the 13th, 15th and 17th centuries, found a new home in North Africa. The formal structure of a *nubah* comprises five main sections. A section of a Moroccan *nūbah* is labeled as *mīzān* (balance or measure) and the consequence of five sections, the *mayāzīn* (plural of *mīzān*) put together makes a *nūbah*. Each section is composed of a number of vocal and instrumental pieces, whose performance can go on for more than one hour and are based on one and the same *ṭabʿ* (mode). The designation of each of these sections is named after the rhythmic pattern that accompanies that specific section.

A *mīzān*, a main section in the formal structure of the *nūbah*, is bound to a prescribed elaboration of tempo, which changes during the performance. Thus the tempo increases

during the performance of a *mīzan* up to a fourfold. The acceleration from the first to the third temporal phase changes from, say ♩ = 60 during the first temporal phase (*muwassāʿ*) to ♩ = 270 during the third temporal phase (*inṣirāf*).

The *ṣanʿah*

Each *nūbah* section is composed of several *ṣanʿāt* (plural of *ṣanʿah* = a stanza of poetry). A *ṣanʿah* is a vocal form in the *nūbah*, whose verse can be chosen from a classical *qaṣīdah* (poem), or be a *muwashshah*, a *zajal* or a *barwalah*. During longer performances, all lines of poetry in a *ṣanʿah* are sung. If, however, time does not allow for such a complete performance, the text will be shortened but not the melody. The individual *ṣanʿāt* follow one another seamlessly without pause or another kind of caesura. For the inexperienced listener, the *nūbah* appears as an unending melody, without profile or contrasts. Within each *nūbah*, however, there are musical passages and text segments that are particularly popular among the audience and clamored for over and over again during the course of a performance. The continuous increase of tempo within each section (*mīzān*) results moreover in the last *ṣanʿāt* being performed in a distinctly faster tempo than was the case at the beginning of the section (*mīzān*).

The *nūbah* is the stringing together of the sung *ṣanʿāt* in five sections (*mayāzīn*). A single *ṣanʿah* does not make a *nūbah*, five or eight *ṣanʿāt* sung one after the other likewise do not make a *nūbah*. Only the stringing together of several *ṣanʿāt* in five *mayāzīn* (sections) of different rhythmic patterns does make a *nūbah*. Nonetheless, the *ṣanʿah* forms the backbone of the musical structure in the *nūbah*. The presentation of the *ṣanʿāt* within the five sections (*mayāzīn*) is the *nūbah* itself. The music form of a *ṣanʿah*, however, complies with the literary form of its sung poetry. This concerns the meter, the poetic form and the linguistic quality of the sung text.

Within the framework of oral tradition, the patterns have a special didactic function in the transmission of the *nūbah* repertoire to the younger generation. Before the student begins to learn to sing a *ṣanʿah* in a *nūbah*, he or she must have a command of the rhythmic pattern of that *ṣanʿah*. To ultimately sing the poem clearly while accentuating the rhythmic pattern presents a further task that the student must confront. In practicing, the student makes use of the technique of the *tawsīd*: while in a seated position, he or she strikes his or her thigh with an open hand on the dark strokes and with the fist on the light strokes, reciting at the same time in a loud and clear voice. Not until after completion of this phase of study does he begin to learn the corresponding melodies. At first the teacher accompanies the singing of the student on the short necked lute (*ʿūd*), later the entire ensemble (*jawg*) performs with the singer. Through the *tawsīd*, the student endorses each single metrical line in the *ṣanʿah* with the number of its rhythmic patterns, that is the number of its measures (*adwār* plural of *dawr*), which indeed characterizes that one line of poetry. The line thus comprises a fixed number of measures, which the student has marked in his booklet (*kunnāsh*) at the end of each line of poetry as he or she memorizes the verses. Thus shortening or lengthening the melody of a sung line of poetry is absolutely out of

question. Consequently the endorsement of the number of measures (*adwār*) in each memorized *ṣanʿah* safeguards the integrity of the melodic structure of each verse. Therefore the composition or the profile of the melodic structure of that specific verse can not be changed. The more so, a *ṣanʿah* is identified by the number of its lines of poetry and the number of measures (*dawr*) in every singular line. The latter can extend over 37 measures (*adwār*) in one single line of poetry, yet it can be 6 measures (*adwār*) in another *ṣanʿah*.

«Show transparency number one»

In addition to this the student learns to identify a *ṣanʿah* either as *mashghūlah*, that is occupied, or *khāwiyah*, that is empty. A *ṣanʿah* is described as *mashghūlah* when it contains *ṭarāṭīn*. The *ṭarāṭīn* are nonsense syllables such as *yā lā lā*, *ṭīrī ṭān*, *yā la lan*, etc., which are worked into the sung poetry. If a *ṣanʿah* does not contain the *ṭarāṭīn*, so it is labeled *khāwiyah* (empty). In addition the student learns to distinguish the placing of a *ṣanʿah* in the course of a *nūbah* performance, because every *ṣanʿah* has its actual placing in the course of the performance. It can be sung either in the first (*muwassāʿ*), second (*mahzūz*) or third (*inṣirāf*) temporal phase of the performance. Accordingly one and the same *ṣanʿah* can be sung only in one temporal phase.

A *ṣanʿah* is identified either as a two-line-*ṣanʿah* (*ṭhunāʿiyyah*), a five-line-*ṣanʿah* (*khumāsiyyah*) or a seven-line-*ṣanʿah* (*subāʿiyyah*), each of which has its own precise plan of performance. The plan fixes exactly whether a verse is to be sung entirely or partly, when and whether the instrumentalists have to repeat a melodic segment of that sung verse and finally how often.

Moreover, once the student becomes a member of a *jawq* (ensemble of andalusi music) and performs as an instrumentalist, singer or main singer (*munshid*), he has to have mastered the rules that govern a *ṣanʿah* and must have a good command of all other regulations to be applied when performing a *ṣanʿah* within a *nūbah* performance.

«Show transparency number one»

The plan of a five-line-*ṣanʿah* (*khumāsiyyah*), for example, looks as follows: *dukhūl* (entrance) ($\alpha\alpha'$ $\alpha\alpha'$ α).

- Singing of the first line of poetry accompanied by the instrumentalists (α)
- *jawāb*, instrumental repetition of the melody of the first line slightly altered (α')
- Singing of the second line of poetry accompanied by the instrumentalists (α)
- *jawāb*, instrumental repetition of the melody of the second line slightly altered (α')
- Singing of the third line of poetry accompanied by the instrumentalists (α) *taḡṭīyah* (covering) (β β' β)
- Singing of the first half of the fourth line of poetry accompanied by the instrumentalists (β)
- *jawāb*, instrumental repetition of the melody of the first half of the fourth line slightly altered (β')

– Singing of the second half of the fourth line of poetry accompanied by the instrumentalists (β)

khurūj (exit) (α)

– Singing of the fifth line of poetry accompanied by the instrumentalists (α)

Let us listen to a five-lines-*ṣanʿah* as it was sung in the thirties and thereafter to the same *ṣanʿah* as it was performed on February, 2-4 1990. In both recordings the melodic structure has been maintained. We are looking into a fivelines-*ṣanʿah*, whose text is a *zajal* and which is *khāwīyah*, that is it does not comprise *ṭrāṭīn*. It is sung in the *nūbah ḥijāz mashriqī* in the fifth section, that is *quddām*, and has its placing in the second temporal phase (*mahzūz*). The first version is directed by the master Ḥāj Muḥammad bin ʿAbd as-Salām al-Briḥī (1876-1944) from Fez. The second version has been directed by Ḥāj ʿAbd al-Karīm Rāyis (1912-1996) also from Fez, who inherited the heritage of the andalusi *nubah* from his master Ḥāj Briḥī.

«Show transparency number two». «Music: Two examples».

حبى ولم يخف (١٠)	حتى اشتهر	الشوق علمني السهر
وناري لم تطف (١٠)	مثل المطر	الدمع من عيني انهمر
في خاطري زلفة (١٠)	تشعل نار جمار	اذا يجيء وقت السحر
مد سارت الركبان (٨)	قد حار في عشقي الطبيب	
للعاشق الولهان (١٠)	ان يستجيب	لانني ارغب المجيب

The transliteration:

1) ash-shawquʿallamanī-s-sahar	ḥattā-shtahar	ḥubbī walam yakhfa (10)
2) ad-damʿu min ʿaynī-nhamar	mīthlāl-maṭar	wanārī lam tuṭfa (10)
3) idhā yajīʾ waqtu-s-saḥar	tashʿal jīmār	fī khāṭirī zulfah (10)
4) qad ḥāra fī ʿisqī-ṭ-ṭabīb		ludh sārāt ar-rukban (8)
5) liʿan-nanī arghabu-l-mujīb	an yastajīb	lilʾāshiqil-walān (10)

The translation:

1) Longing (for the beloved) has taught me to stay awake at night	So (my love) became famous	(my love) and not a secret
2) My tears poured down	like the rain	and yet it could not extinguish the fire (in me)
3) While staying awake at night	firebrands would inflame	so close to my heart
4) My love perplexed my doctor		ever since the caravans have left (me)
5) I wish the answer (my beloved)	would answer (me)	I am a bewildered lover

Not with standing the rigid rules of performance, change may still be observed in the performances of great masters belonging to different generations and to distinct geographical regions in Morocco. That is why we distinguish in Morocco several manners of rendering one and the same *ṣanʿah*. A *ṣanʿah* is thus identified as a *ṣanʿah fāsiyyah*, *tiṭwāniyyah*,

ṭanjiyyah, etc., that is a *ṣanʿah* sung according to the style of Fez, Tetouan or Tangier, etc. Responsible for the different styles of interpretation are undoubtedly the great masters themselves, who once lived by themselves in Fez, Tetouan, Tangier, Chaouen, etc., and orally passed on their characteristic style of rendering the *ṣanʿah* in the andalusi *nūbah* to younger generations. It was not until the introduction of the mass media in Morocco that contact among masters of different schools has developed and a tendency to unify different styles has taken place. Whereas tradition gains a lot from this diversity of styles, yet it constantly controls change.

A primary strength of the Moroccan repertoire of andalusi music is the reverence given to the continuity of tradition, which is observed among the musicians in Chaouen, Fez, Rabat, Tangier or Tetouan. Such values nevertheless continue to play a significant role in modern urban society in Morocco. In this way tradition is linked with a fundamental veneration for the *nūbah* repertoire. Furthermore, the heritage of traditional music in Morocco supplies steadfastness and faithfulness in the social organization of the musicians. However, we should not think that this traditional music is merely a still deep well of fossil water from where musicians shovel. On the contrary the *nūbah* music is a living tradition, which is far from static: it is continually re-created, re-form and re-lived within a frame-work of the principles of the tradition.

The pan-Arab music

Tradition dominates and controls the degree of recreation and reformation of music. However, degrees of change in music vary from one category to another and change takes place at a moment when a controlling factor in the tradition has become loose or has been injured. As long as the controlling factors are valid and are respected we can hardly experience change. Responsible for change in music is indeed the musician himself. Nevertheless a musician does not exist by himself in the society. Before becoming a musician he or she was a student of a master. The master shapes the musician and the musician later produces for the masses. Until the introduction of the radio, television, music cassettes and video-tapes there was a direct contact between the musician and his or her audience where the musician used to create or recreate within a social context and perform right in front of his audience. The audience could then praise and criticize, accept or reject. The repertory of the audience itself was restricted to local traditions and the spectators could differentiate between the good and the bad, between the authentic and the hybrid. Therefore, the audience listening to a musician in his or her traditional environment of performance within a social context, such as a wedding or other festive occasions, functioned as a controlling factor safeguarding the traditional authentic rendering of a specific genre in music. Thus, whenever a musician would launch new elements in rendering any form of music, he or she has to convince the audience sitting just opposite them. This was the case for centuries and so the music was transmitted orally from the master to the student and the intelligent audience functioned as a controlling element in the society and conditioned the musical repertories. And there were as many categories of intelligent listeners as there

were genres of music on the religious and on the secular level: for example, the Sufi circles, the orthodox Islamic circles, the circles of the *nūbah*-repertory, those of the *malhūn* repertory etc. In this way musical genres had their followers or what we would call today their fans, who were proud of belonging to such circles of listeners and who were also aware of the esthetic values latent in the performed music they were listening to. The esthetic knowledge of the listeners in a specific circle ensured a controlled change in that specific genre of music.

At the dawn of introducing the mass media instruments to the Arab region at the beginning of the century and their first contact with musical cultures other than theirs shook the musical equilibrium in the Arabian society and affected the rules of behavior governing a musical performance. Through television and radio sets the audience was separated physically from the musician and the audience was exposed to new forms of musical genres from neighboring countries: Arabian and European. The esthetic knowledge of both the musician and the audience were thus enriched with more musical idioms. Consequently step by step the controlling factor has been weakened and a change took place. We can not avoid change, however, we must control it. Change is at a minimum with those categories of music which had and still have a great number of followers of a sound esthetic knowledge as it is the case with the andalusi *nūbah*-music or *malhūn*, where we find a class of connoisseurs of the andalusi *nūbah*-music known as *mūlaʿ*, that is aficionado, admirer or «fan». Change takes place amply with categories of music that are lacking personal contact between performer and listener, that is between «conserved» music (radio, TV, CD, MC, etc.) and the public.

While controlling mechanisms such as education, contact between public and musicians, reverence and steadfastness of the tradition and the *mūlaʿ* associations of andalusi music in Morocco control change thoroughly and contribute immensely to safeguarding originality, we witness in contemporary music making in Egypt a compositional state of affairs that violates tradition in a certain way and causes a break down in the system. The matter of discussion here concerns the disagreement of tradition with music notation. All major treatises on Arabian music, which come from the 9th Up to the 19th centuries do report abundantly on music theory, on musical instruments, musicians, singing and much more, however, they do not embody musical notation. Except for tablature that gives a name to a tone and identifies a fret on the neck of the lute, musical notation has never been applied in Arabian music as a visual replacement for music. Therefore the role of notation played indeed a nonessential role in preserving or performing Arabian music ever since the early days of Arabian history up to the beginning of the 20th century. The incompatibility of Arabian music with notation and the «estrangement» of the musical culture of the Arabs from musical notation, is indeed a matter of fact. The more so, transcription of Arabian music can never cover a musical event as a whole and can never substitute completely for musical sound. Yet contemporary Arab musicians wont accept this truth and do apply ever since the beginning of the century western notation to «prescribe» their music, though the function of Western notation in this case is simply to «describe». Its application in writing down Arabian music makes a sense when it is utilized in connection with musicological or

educational matters as a tool for music analysis. Its utilization in matters of music making in contemporary Arabian music as a «prescribing» tool has presently weakened the notion of originality in music.

The ughniyah

A «composer» of a great talent in contemporary Arabian music generally and in most cases does not write down his own music, because in nearly all cases he or she does not read or write western notes. The way leads the composer to a «transcriber» who listens to the new composition as sung or performed on an instrument by the composer. Thereafter the composer goes with the notes of his composition to an «arranger» who arranges the melody for the instrumentalists. Now the instrumentalists record their parts in a studio on a 24-track-recording machine, however, without the part of the main singer or the choristers. The singer and the group of singers record their part in a feedback process on free tracks. Only at this moment the «composition» is complete for selling it either as MC, CD, LP or a video tape to the broadcasting station or to vendors in the market. Through this technical process a commercial «pan-Arab» or rather «pan-Egyptian» style has developed and flourished in the whole Arab region. The process of emergence of such a composition throws several questions in the debate: what is to be considered as the origin of such a composition: the melody, the text, the arrangement or the final make-up on the recording console in the studio? This uniform procedure takes place in almost every new production and in most cases is carried out by different persons. As a result of this procedure various possible pitfalls are experienced in the course of making-up the music: the transcribing of the melody in the first stage of emergence of the composition, the arrangement of the parts in the second stage, and finally the production on the recording machine in the studio. We have here to inquire into this matter deeper: How faithful was the transcription of the first melody of the composer? How much could the composer exercise his right and influence on the arrangement and blending of the instrumental parts and interpretation of the singers?

This style of music creation is in vogue nowadays in the Arab region. Its center is Cairo in Egypt. It became a matter of pan-Arabian music heard daily on the radios in Cairo and almost on all other radio stations in the whole region. The genre ignores a certain extent of the tradition, discards a direct contact between the musician and the audience, applies western notations and western methods of music education. Its chief aim is money making through selling the products to the broadcasting stations, record industry and the masses. A pan-Arab style has thus developed. The masses have no chance to exercise critics on the compositions publicized on the air or sold in a «conserved» form mostly as music cassettes. If the public does not like a composition, it might refrain from buying it or turn off their radio sets whenever it is being broadcast. However, before the public has reached this point of disagreement with the «composition», the same «composer» has already cashed his fees from the radio station or from the record company and would be working currently on another production in another studio with other instrumentalists and singers. In

this way the mass media enrich the music repertoire enormously though with a homogenous mixture of sound that recurs repeatedly on and on. Only the sung text and the very first melody of the ughniyah as well as the voice of the main singer differ from one production to another. Usually such a production is bound to one singer, the owner of the ughniyah. Generally an ughniyah is performed live only when it is produced in the studio with a minimum of rehearsals. At the present time this type of musicmaking is accepted as a contemporary urban music all over the Arab region.

«Music: ughniyah 'law farādnā', 'Abd-Allah ar-Ruwayshīd, Kuwait».

The investigation of originality and change in Arabian music discussed above has been mainly carried out from an anthropological point of view. It described the ways the Arabs work out their musical ideas in practice and the ways they actually do receive it in modern times. In one case tradition is being respected in the other discarded. In the first case originality is safeguarded and change is controlled by tradition. In the second case change is uncontrolled and originality suffers.

The Arabian musician today is to some extent bewildered living in a society that is struggling to preserve its identity and thereby having to grapple with problems that have been arising continually ever since the impact of technology and western culture on the Arab society.

Selected bibliography

- BINĠALLŪN, Idrīs, *at-tūrat- al-'arabī al-maġribī fī al-mūsīqā*. Casablanca, maṭba'at arra'īs, 1980.
- CHOTTIN, Alexis, *Corpus de Musique Marocaine Fascicule I Nouba de Ochchāk (Prélude et Première Phase rythmique: Bsīṭ)*. Transcription, traduction et notes. Paris, Au Ménestrel Heugel, 1934.
- *Tableaux de la musique marocaine*. Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1938.
- GUETTAT, Mahmoud, *La musique classique de Maghreb*. Paris, La bibliothèque arabe Sindbad, 1980.
- LARREA PALACIN, Arcadio de and BUSTANI, Alfredo, *Nawba Iṣbahān*. Tetuan, Instituto General Franco, Editora Marroqui, 1956.
- YAFĪL, Edmond, *majmū' al-'aghānī wal-'alḥān min kalām al-andalus, nūbah wa-'inqilābāt*. Algier, Rue Bruce, 1904.

Selected discography

Anthologie al-Āla Musique Andaluci-Marocaine

- 1992 1) Haj Abdelkrim al-Raīs and the Orchestre al-Brihi de Fes
nūba ġarībat al-ḥusayn (6 CD's) W 260010
 2) Haj Mohamed Toud and the Orchestre Moulay Ahmed Loukili de Rabat
nūba 'uṣṣāq (6 CD's) W 260014

- 3) Mohammed Larbi-Temsamani and the Orchestre du Conservatoire de Tounan
nūba ṣbahān (6 CD's) W 260024
- 4) Ahmed Zaytouni Sahraoui and the Orchestre de Tanger
nūba raṣd (6 CD's) W 260027
- 5) Haj Abdelkrim al-Raïs and the Orchestre al-Brihi de Fès
nūba istiḥlāl (7 CD's) W 260028
- 6) Haj Mohamed Toud and the Orchestre Moulay Ahmed Loukili de Rabat
nūba raṣd ad-dīl (6 CD's) W 260029
- 7) Ahmed Zaytouni Sahraoui and the Orchestre de Tanger
nūba 'irāq 'ajam (7 CD's) W 260030
- 8) Haj Abdelkrim al-Raïs and the Orchestre al-Brihi de Fès
nūba al-ḥijāz al-kabīr (7 CD's) W 260031
- 9) Mohammed Larbi-Temsamani and the Orchestre du Conservatoire de Tounan
nūba ramal al-māya (8 CD's) W 260032
- 10) Haj Abdelkrim al-Raïs and the Orchestre al-Brihi de Fès
nūba al-ḥijāz al-mashriqī (5 CD's) W 260033
- 11) Ahmed Zaytouni Sahraoui and the Orchestre de Tanger
nūba al-māya (7 CD's) W 260034
- 12) Mohammed Briouel and the Ensemble al-Āla du Ministère de la Culture du Maroc
mīzān quddām bawākīr al-māya and mīzān al-quddām al jadīd

Publishers: Maison des Cultures du Monde/Paris and Royaume du Maroc/
Ministère de la Culture.

The plan of a five-line-*ṣanʿah* (*khumāsiyyah*)

dukhūl (entrance) ($\alpha\alpha' \alpha\alpha' \alpha$)

- Singing of the first line of poetry accompanied by the instrumentalists (α)
- *jawāb*, instrumental repetition of the melody of the first line slightly altered (α')
- Singing of the second line of poetry accompanied by the instrumentalists (α)
- *jawāb*, instrumental repetition of the melody of the second line slightly altered (α')
- Singing of the third line of poetry accompanied by the instrumentalists (α)

taghtīyah (covering) ($\beta \beta' \beta$)

- Singing of the first half of the fourth line of poetry accompanied by the instrumentalists (β)
- *jawāb*, instrumental repetition of the melody of the first half of the fourth line slightly altered (β')
- Singing of the second half of the fourth line of poetry accompanied by the instrumentalists (β)

khurūj (exit) (α)

- Singing of the fifth line of poetry accompanied by the instrumentalists (α)

A five-line-ṣanʿah
2nd temporal phase (mahzūz); 5th section (quddām)
nūbah: ḥijāz mashriqī

الشوق علمني السهر	حتى اشتهر	حبي ولم يخف (١٠)
الدمع من عيني انهمر	مثل المطر	وناري لم تطف (١٠)
اذا يجيء وقت السحر	تشعل نار جمار	في خاطري زلفة (١٠)
قد حار في عشقي الطبيب	مذ سارت الركبان (٨)	
لأنني ارغب المجيب	ان يستجيب	للعاشق الولهان (١٠)

The transliteration:

1) ash-shawqu ʿallamanī-s-sahar	ḥattā-shtahar	ḥubbī walam yukhfa (10)
2) ad-damʿu min ʿaynī-nhamar	mithl-al-maṭar	wanārī lam tuṭfa (10)
3) idhā yajī waqtu-s-saḥar	tashʿal jīmār	fi khāfirī zulfah (10)
4) qad ḥāra fi ʿishqī-ṭ-ṭabīb		mudh sārāt ar-rukbān (8)
5) liʿan-nanī arghabu-l-mujīb	an yastajīb	lilʿāshiqil-walān (10)

The translation:

1) Longing (for the beloved) has taught me to stay awake at night	So (my love) became popular	(my love) is no more a secret
2) My tears poured down	like the rain	and yet could not extinguish the fire (in me)
3) While staying awake at night	firebrands would inflame	so close to my heart
4) My love perplexed my doctor		ever since the caravans have left
5) I wish the answerer (my beloved)	would answer (me),	I am a bewildered lover.

«The music, limited god». A propósito de las resistencias musicales.

José Antonio González Alcantud

«El cuerpo humano se compone de muchísimos individuos, cada uno de los cuales es muy compuesto. Algunos individuos que componen el cuerpo humano son fluidos; otros blandos, y otros, en fin duros. Los individuos que componen el cuerpo humano (...) son afectados de muchísimas maneras por los cuerpos exteriores (...) La idea que constituye el ser formal del alma humana no es simple sino compuesta de muchísimas ideas. La idea que constituye el ser formal del alma humana es la idea del cuerpo, el cual se compone de muchísimos individuos muy compuestos» (Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*).

I. «The music, limited good».

Es muy significativo, creo, que uno de los estudios capitales de la sociología de la música constituya un apéndice a un libro titulado sencillamente *Economía y Sociedad*. Me estoy refiriendo, lógicamente, al conocido libro de Max Weber. Si nos salimos del estudio propiamente musicológico de Weber, y retrocedemos unas páginas, veremos que nuestro autor define así el mercado y la actividad económica: «Se pueden realizar acciones económicas –escribe– (...) para cubrir una necesidad propia dada. Esta necesidad puede estar en relación con todos los objetivos imaginables, desde la alimentación hasta la ‘edificación’ religiosa, pues lo característico es siempre la escasez de bienes o acciones posibles en relación con la necesidad dada» (Weber, 1993:273). La escasez es, por consiguiente, una característica nuclear de la economía. Cuando la escasez se aplica a la economía campesina este término alcanza su validación plena. Según mostró Georges Foster en un célebre artículo, la economía de las sociedades tradicionales se circunscribe a la «imagen» de la no reproductibilidad de los bienes, de los recursos. Dixit Foster: «Pienso que muchas Áreas del comportamiento campesino están habituadas a semejante mirada como sugiere que los campesinos vean su universo social, económico y natural –su entorno– como algo en que todas las cosas deseadas son vistas semejantes a tierra, riqueza, salud, amistad y amor, hombría y honor, respeto y estatus, poder e influencia, seguridad y acomodo, y que existen en cantidad finita y están siempre en pequeña proporción (...) ‘Bueno’, referente a la tierra, es mirado como inherente a la naturaleza, la cual es dividida y redividida, si es necesario, pero no es aumentada» (Foster, 1965:296). Estas dos ideas, la de Weber y la de Foster, coinciden en lo fundamental: la naturaleza limitada de los recursos determina al mercado y a la imagen de los mismos. Ahora bien, en lo que corrige la posición del antropólogo Foster a la del sociólogo Weber es en la noción de recurso. Para la antropología los recursos no son sólo «materiales» también los hay «simbólicos», y son igualmente escasos.

Pierre Bourdieu, a medio camino entre la antropología y la sociología, se refiere frecuentemente al «capital simbólico», es decir de recursos no materiales, pero que poseen un peso evidente en la conformación de la materialidad. Dos de los integrantes del capital simbólico serían el prestigio y la espiritualidad. Algunos autores lo han escrito, más concretamente y a propósito del «prestigio», como uno de los constituyentes principales del estatus, conceptuándolo como un bien escaso. Desde ese supuesto quienes lo poseen deben administrarlo con precisión. «La gente a menudo niega que le interese demasiado [el prestigio] —escribe Lenski—. En nuestra propia sociedad, por ejemplo, pocos admitirán ante otros, o aún para sí mismos, que valoran excesivamente el status. Sin embargo, al examinar sus acciones pronto se hace evidente su interés por él (...) Robert Lowie (...), estaba en lo cierto cuando escribió que el hombre primitivo no es un ser miserable, un sabio o un animal de rapiña sino más bien un pavo real. Lo mismo podría decirse del hombre civilizado» (Lenski, 1993:51). El prestigio está definido entre otras variables por la posibilidad de acceder a la «espiritualidad» en general, y dentro de esta a las «bellas artes» y a la música en particular. Recordemos la acertada aseveración bourdiana: «Pero ocurre también que la exhibición de la 'cultura musical' no es un alarde cultural como los otros: en su definición social, la 'cultura musical' es otra cosa que una simple suma de conocimientos y experiencias unida a la aptitud para hablar sobre ella. La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de 'espiritualidad' (...) Como lo demuestran las innumerables variaciones sobre el alma de la música y la música del alma, la música tiene mucho que ver con la 'interioridad' (...) Ser 'insensible a la música' representa, sin duda, para un mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en el modo de relacionarse el alma y el cuerpo, algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista» (Bourdieu, 1988:16). La música como garante de espiritualidad constituye el núcleo más abstracto y duro del capital simbólico.

La música «culta» conforme a la norma occidental es un bien escaso, ya que al ubicarse en el ámbito de la «espiritualidad» huye del gregarismo colectivo, y en especial del universo popular. Conforme la música culta se ha ido gregarizando en la era de la repetición, fueron apareciendo otras músicas, que atienden al prestigio de la espiritualidad. Sin lugar a dudas ir a comprar música de John Cage a Nueva York para quienes habitamos en la periferia tiene aún, y seguramente no por mucho tiempo, el aliciente del «viaje espiritual». La lucha contra la «repetición», es decir contra la banalización de la música, fue abanderada incluso por los primeros compositores que se dieron cuenta de la trascendencia del gramófono. Recordemos a título de ejemplo la música de Eric Satie *Vexations*, realizada en el periodo 1892-1895, «que consta de un pensamiento musical único, compuesto por trece valores de corcheas y seis de negra, y dos armonizaciones del mismo que se repiten ochocientas cuarenta veces» (Careaga, 1990:22). ¡¡Ochocientas cuarenta veces!! En 1963 John Cage llevó a efecto esta broma musical. En 1990 el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la volvió a poner en escena. Yo aguanté entre los espectadores hasta que el sueño me venció, me fui a dormir, y a la mañana siguiente retorné al Círculo. Allí seguía un pianista exhausto con el marcador que indicaba, quiero recordar, que iba por la repetición 790 y pico. Puedo asegurarles, que solo como estaba entonces yo en Madrid, aquella experiencia, incluso el

volver después de haber dormido, fue un ejercicio de auténtico misticismo. Satie, como Cage, llevan al absurdo la música y la banalidad repetitiva de nuestra época, para recordarnos que la música es un bien tan marcado por la escasez como pare desaparecer bajo el «ruido».

Siempre me llama la atención que en un precedente trabajo de campo (G. Alcántud, 1990), encontrase que las gentes de un pueblecito granadino me hablaran de la llegada al pueblo de la música –banda, organillo, etc.– a los eventos festivos anuales con una admiración y expectación sin límites. Reconocían, que antes de que irrumpiese la radio, el tocadiscos, y con ellos la era de la repetición, sólo podían acceder a la «música» a través de las fiestas patronales, cuando se trasladaban al pueblo intérpretes de otros lugares. De ahí extraje la impresión, luego confirmada cuando amplié mis estudios al ámbito de la *moral economy*, de que la música, antes de la inflexión que supuso la aparición de la repetición, tecnológica y socialmente hablando era un bien escaso.

Ahora bien, esta aseveración tiene una objeción de peso: las comunidades rurales premodernas también poseían elementos de transmisión musical. Desde los cantos de trabajo hasta los que acompañaban las luchas sociales. Sin lugar a dudas la oposición fundante no es silencio cotidiano *versus* música ocasional; es músicas cotidianas en complementariedad con la música racionalizada, instrumental y abstracta, procedente de las ciudades y de la cultura urbana. La abstracción musical y la complejidad instrumental marcan el límite entre las músicas «racionales» y las «otras músicas». Cuando hablamos de bien escaso, por consiguiente, estamos aplicando el concepto no a la producción cualquiera de sonidos, sino a la producción de música «racional», es decir sometida al *dictum* de la ciudad y en nuestra época al capitalismo.

La conciencia del carácter «limitado» de la música, bien por el lado del acceso a la «espiritualidad» bien por el de la llegada de «novedades» musicales, es común, según hemos expuesto, a las clases sociales más extremas: burguesía y campesinado.

II. Economía moral de la música

Volvamos a nuestro pueblecillo de la montaña andaluza. Cuando llegaban los músicos no había siquiera pensión donde alojarlos. Entonces operaban las mayordomías patronales. El mayordomo de aquel año, alguien que estuviese saneado económicamente y por tanto pudiese oficiar como auténtico «patrón» festero en honor del otro «patrón», el religioso, en beneficio del pueblo. Los acomodaba en su casa y los alimentaba, e incluso les pagaba. Si esto último no era posible, se acumulaba un cierto capital durante el año en la hermandad o cofradía, en cuya formación, de todas maneras, tenía parte importante siempre el «patrón».

William Noll ha señalado al estudiar la circulación de la música entre los campesinos polacos y ucranianos previos a la irrupción de las relaciones capitalistas en la música y el campo, que estos empleaban redes sociales –network–, en las que operaba la economía moral de la música, es decir un cálculo social en el que el *ethos* relacional entre campesinos y músicos pasaba por el pago en especie a estos últimos, por el alojamiento en las casas de

los propios campesinos, y por otras fórmulas de *recompensa no dineraria, y en menor medida dineraria* (Noll, 1991).

Cuando se habla de música frecuentemente se tiende a abstraer a esta última de las condiciones sociales del músico mismo. La historia social de la música procura cubrir esa laguna. Pero la realidad es menos académica y más ruda. Todavía en los años setenta Manuel Valls al preguntarse por el estado de los músicos en España, se alarmaba de sus recursos económicos sobre todo de aquellos que vivían en los pueblos, en los siguientes y expresivos términos: «El músico que vive (es un decir) en las villas y pueblos de España, integrado en la plantilla de la banda municipal (donde existe), completa sus ingresos tocando en las orquestinas locales en el baile de los días festivos, y, hasta hace muy poco, redondeaba su presupuesto al intervenir como instrumentista ora en un funeral, ora en una boda, en un bautizo o en la merienda de una primera comunión distinguida. Pero en estos tiempos posconciliares, la austeridad impuesta a tales ceremonias ha barrido esta variedad del bolo» (Valls, 1974: 135). Si se desciende un peldaño más hacia los testimonios etnográficos, la realidad incluso era más dura, y más liminal si cabe: personalmente recuerdo como mi profesor de bandurria tenía que completar su sueldo tocando en un club nocturno, en tiempos en que esto era algo más que una ligereza. También recuerdo como algunos estudiantes acudíamos ocasionalmente a oír a otro club nocturno a uno de los mejores pianistas de Granada, quien tocaba entre el ruido y la distracción ambientales. El músico, como los actores, no estaba rehabilitado socialmente, y ello necesariamente se traducía en unos ingresos económicos dependientes de muy escasos recursos. Ya que estamos en Granada, bueno será recordar las frases del viajero Walter Starkie, músico él mismo, quien analizaba así la situación social de la música de esta ciudad en los años treinta: «Así es que usted es violinista y querría ganar algo, ¿verdad? —escribe Starkie de su entrada en un prostíbulo granadino—. No hay mucho **que** hacer con la música en estos tiempos y en cuanto a tocaores sobran, tan baratos como se quiera. Pero a mí me gusta mucho la música y de la mejor que haya. Por eso dicen en Granada que el que quiera oír conciertos, que vaya a casa de la 'Bizcocha'; no flamenco no crea usted, señor; sino verdadera música clásica» (Starkie, 1944: 225) La mejor música podía oírse en los prostíbulos por mor de las penurias económicas de los intérpretes. Una doble escasez: escasez acústica y escasez económica.

Nuestros músicos que acudían a bodas, bautizos, prostíbulos, etc. se contrataban en la ciudad de Granada, esencialmente a un lugar, «el punto» se llamaba, donde eran localizados por los interesados. «Era un tiempo en que el *pick-up* iba reemplazando a los viejos gramófonos —se ha escrito de la Granada de los años cuarenta y cincuenta—; mas los bailes entre amigos, en los patios vecinales y en las salas bajas, se amenizaban con bandurrias, laúdes y guitarras (a veces con acordeón). Los músicos amigos (a falta de estos se contrataban 'tocaores' en 'El Cuartillo' del barrio de San Matías —la mancebía granadina—) se alternaban, tocando unas veces, y otras danzando un fox-trot o un tango»¹. Su lógica era la

1. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, José, «Serenatas a la luz de la luna. Rasqueos, trémolos y otros tañeres juveniles». *Boletín de Juventudes Musicales*, Granada, octubre 1994.

de la supervivencia, sencillamente, y la relación clientelar respondía a este parámetro. Una economía moralizada, en la que se abría la posibilidad de participar en el mismo ethos: el ethos festivo.

La economía moral es concebida en términos estrictamente económicos, como una relación comercial dentro del mercado señalada por el vínculo vis-à-vis entre los contratantes. La economía moral opera en los mercados ingleses del siglo XIV. También opera en la regulación de los impuestos y precios en la economía agraria tradicional. Scott al estudiarla en el Sudeste asiático, contempló como en el Vietnam precolonial existía una relación de equilibrio entre «ethos» y «economía», cuyas bases calculatorias eran las cosechas, el riesgo y las posibilidades de empleo. «Los lazos patrón-cliente —escribió Scott—, son una ubicua forma de aseguramiento social entre los campesinos del Sudeste asiático, representantes todavía de otro gran peldaño en la distancia social y con frecuencia moral, particularmente si el patrón no es un pueblerino. Si es un propietario, pequeño oficial, o comerciante, el patrón es por definición un hombre que está en posición de auxiliar a sus clientes. Aunque los clientes frecuentemente tienen relaciones en términos morales (...) el patronazgo es más recomendado por sus recursos que por su fiabilidad» (Scott, 1976:27). La moral que rige, por tanto, para la economía moral, según Scott, es marcadamente utilitaria. El cálculo de intereses es «moral», pero concibiendo esta última exenta de desinterés y de gratuidad. Ese fenómeno se ve con radical claridad entre 1847 y 1920 en el flamenco; en esa franja de tiempo aparece y se consolida el espectáculo musical de los cafés-cantantes. Lo que caracteriza a este momento del desarrollo del flamenco es su conversión en espectáculo; dice Blas Vega al respecto: «Por las salas y tarimas de los cafés cantantes pasó junto a todo lo mejor y peor del género flamenco, el más insospechado, variopinto y abigarrado mundo de colores y sensaciones: circo, teatro, bailes americanos, franceses, exóticos, de agarrado y de escuela bolera; solistas musicales, lidia de becerros, magia, cinematógrafo, comparsas y chirigotas, cupletistas, coros, audiciones de fonógrafo...» (Blas, 1984:13). El espectáculo exige *brokers*, intermediarios que habrán de ocupar el espacio en especial en el acceso al mercado de la producción musical en todos los órdenes. Recordemos que la teoría del espectáculo moderno centra la diferencia de éste con la desnuda mimesis aristocrática en la puesta en escena escenográfica, la cual exige una tramoya, unos medios humanos y técnicos muy perfeccionados, a los que solo se puede acceder por el empresariado. Theodor Adorno ha señalado, por ejemplo, que «la ontología de la opereta puede ser leída en función de los negocios» (Adorno, 1976:24). Y ello ha producido de paso la estandarización y universalización de las músicas populares, según señala el mismo Adorno. El broker es un elemento esencial de la ontología de la música espectacular moderna, y en ella opera el cálculo interesado.

III. Resistencias musicales (I): de los campesinos y el folclore.

Tomando la definición de sociedad «folk» que le otorga R. Redfield, el cual presentó a aquella como una sociedad «aislada», y con un campo cognitivo regido por la inmediatez de la práctica y de lo visible, llegamos con este autor a la aseveración de que «todas las

actividades, aún el trabajo de producción, son fines en sí mismos, actividades que expresan los valores últimos de la sociedad» (Redfield, 1976:56). Los campesinos serían los depositarios de esa noción de sociedad «folk». La aplicación de los rasgos folklóricos se han dado sobre todo entre los campesinos. Estos representan en sus actividades cotidianas y celebraciones la imagen arquetípica del mundo folklórico coherente consigo mismo. Se incluyen lógicamente en esa imagen sus formas musicales.

La antropología social ha reaccionado muy radicalmente contra el folklore. La antropología se preocupa hoy además de por los campesinos y los pocos «primitivos» que restan, sobre todo por las gentes de las modernas ciudades. De esta forma el folklore ha sido asociado a movimientos de instrumentación política del campesinado. Para el caso francés se pone como ejemplo el régimen de Vichy, el cual opuso el folklore agrario a las músicas «decadentes»; y ello porque «atributo e instrumento del poder, se trate de un poder político, religioso o económico, la música es un útil de consolidación de las comunidades, pero ella también puede ser el grito subversivo de las minorías o de los grupos marginalizados. Desde sus orígenes, la música aparece como un catalizador de las violencias y los mitos» (Faure, 1989:142). El campesinado, en regresión desde la irrupción de la sociedad industrial, sin embargo sigue jugando un rol central en las mentalidades. En una atmósfera en crisis como la de los años treinta la recurrencia a la «armonía» del mundo rural es relevante de ese tránsito, y el régimen de Vichy recurrirá a la tradición musical, porque «la música tradicional justifica y legitima el ideal agrario y regionalista del Nuevo Régimen» (Faure, 1989:155).

La ambigüedad del folklore campesino está asociado a dos complejos, el de la autenticidad y el de la armonía (González Alcantud, 1996). Ambos complejos están interconectados, y hacen referencia al horizonte arcádico de la vida rural, que hunde sus raíces seguramente en las lejanías de la «revolución neolítica», cuando ciudad y campo alcanzaron la separación fundante que llega hasta hoy. La imaginaria folk-campesina permanece, pues, ligada a los orígenes de la cultura urbana (González Alcantud, 1995).

Los campesinos, tal que «clase incómoda» difícil de ubicar sociológicamente y más difícil aún de predecir en sus comportamientos, ha sido considerada generalmente como una clase retardataria a las innovaciones sociales, económicas y políticas. Recientemente, los trabajos sobre «economía moral» han invertido esa relación, al considerarse ahora que los campesinos son depositarios de la conservación social, y por tanto son la más firme garantía para actuar de resistentes ante las agresiones procedentes de la cultura urbana, tendentes a las múltiples desagregaciones.

Los cantes y músicas populares fueron interpretados como una manifestación de esa autenticidad y armonía, por ello históricamente sufrieron un proceso de fijación. Quienes estudian este tipo de músicas, los folkloristas, han estado, hasta la aparición de la antropología musical, bajo este complejo de la autenticidad. Los practicantes del folklore musical, sobre todo cuando éste se urbaniza, a través de organismos corales, grupos musicales orientados hacia el espectáculo, etc. también participaban de ese complejo. Este folklore está orientado hacia su consagración como música *savant*: «Allí son rememorados –se ha escrito respecto a los conciertos de música folklórica para públicos ‘sabios’–, sino resucitados los

muerdos anónimos que no reconocerían probablemente las libaciones sonoras que les son ofrecidas mientras que el auditorio no descodifica los códigos que le son propuestos puesto que ellos no son socialmente adquiridos y que, de todas maneras, son mutilados por esta nueva forma de ejecución» (Goffre, 1984:314). Los movimientos sociales obreros, sin embargo, supieron interpretar pronto la fuerza cohesionadora de la música. Los coros fueron su instrumento privilegiado (Ganivet). También se ha apuntado la existencia de un folklore de las luchas sociales, sobre todo atendiendo al contenido de los textos (Carvalho). El flamenco constituye un mundo especial, por lo que a nosotros respecta, que no es folklore porque no está asociado sólo al campesinado, sino más bien al elemento urbano, sea liminal o no. Pero el flamenco también está bajo el complejo de la «autenticidad» como el folklore. Autóctonos y foráneos, manifiestan su deseo de huir del gregarismo: «Yo quisiera oír flamenco, pero que no sea para turistas», es una expresión corriente. Se piensa que hay un más allá, un *sancta sanctorum* del flamenco auténtico. De otro lado, cuando uno se afilia a una peña se le hace saber, incluso en el carnet de asociado, que debe velar por la «pureza» del flamenco. El complejo de la autenticidad aparece en toda su amplitud en el flamenco (Lorente Rivas, 1994 y 1995). Una autenticidad que se nutre del desgarramiento humano; sabido es que la «expresión» musical flamenca alude fundamentalmente al «sentimiento», a lo trágico. Hay, por tanto, un doblete de autenticidad, ya que el flamenco en general es más «hondo» que otras manifestaciones de las culturas populares.

En este punto se conectan resistencias con músicas. ¿Al ser la expresión cultural más abstracta y más profunda cabría catalogarla de factor de resistencia? nos preguntamos. En primer lugar habremos de distinguir el concepto de resistencia con el que operamos. Según Scott, sería «la transcripción oculta como una condición de resistencia práctica más que un sustituto para esta» (Scott, 1990:191). A tenor del empleo del término «economía moral» aplicado a los movimientos campesinos se ha hecho evidente que las resistencias no son solamente explícitas y asimilables a la política visible. Ahora bien, para la correcta aplicación del término «economía moral» es preciso que ésta encuentre su justo sentido en sus dos pilares, la economía y el ethos. Creemos, en consecuencia, que la interpretación que del flamenco hacen algunos musicólogos aplicándole la noción de resistencia al contenido y formas literarias y sociales de esta manifestación artística, es desacertada desde el momento que no tiene presente el carácter económico de las redes que le den sentido, y el ethos interior al mundo social del flamenco. Otros autores, como W. Washabaugh, han procurado ir más allá de las causalidades funcionalistas. Este autor equipara las resistencias político-morales de Bob Dylan y Pat Boone, con los cantos de José Menese y Manolo Escobar. Establece una única salvedad, al diferenciar entre el sistema democrático norteamericano y el franquista español en los que se desenvolverían: «Sumisión y resistencia» son subrayadas. Las banalidades de la música popular española son evidentemente desagradables. La música complaciente fue halagadora para el régimen opresivo. Pero la música de resistencia puede ser vista algunas veces como «auténtica» (Washabaugh, 1996:134). La pretendida aportación de este autor es sencillamente extender la noción de «resistencia» a la música «folklórica» —Manolo Escobar, por ejemplo— aparentemente banal. Sostiene, pues, que hay redes de «resistencia» más finas que las que aporta el contenido político obvio.

Tal como el profesor Lisón ha demostrado para el caso de los gitanos, son las «máscaras» las que definen la personalidad social. Unos grupos sociales, con el fin de sobrevivir social, política y económicamente, las desarrollan más que otros (Lisón, 1997). Es el caso de los gitanos. También de los flamencos, e igualmente de ciertos grupos campesinos, que han folklorizado su imagen para impedir el acceso de los poderes a su interior. Entonces el folklore, y las músicas campesinas con él, puede ser comprendido no sólo como una «invención», sino igualmente como una «máscara», la máscara de la resistencia cultural. De la resistencia musical a la mismidad, a la repetición de los iguales culturales. De ahí, el culto casi místico a lo «auténtico». Lo demás, lo que Washabaugh reclamó como músicas resistentes, cayó del lado del *kitsch*, de lo cursi y de lo inauténtico, en definitiva.

IV. Resistencias musicales (II): vanguardia y moral.

Una de las más acentuadas características de las vanguardias artísticas contemporáneas es su compromiso político. Las polémicas en la vanguardia histórica del periodo de entreguerras sobre la militancia socialista, en sus diferentes versiones, la afiliación fascista en ciertos casos, o la oposición militante a la guerra, nos señalan un alto grado de politización «moral». La herencia subsiguiente de esta política de «compromiso» se puede observar, por ejemplo, en el caso de los músicos norteamericanos y su oposición a la guerra de Vietnam. Tengamos presente que estamos hablando de la más abstracta de las artes, aquella que según Lévi-Strauss nos enfrenta a un grave enigma, el de la creación musical: «El hecho de que la música sea un lenguaje por medio del cual se elaboran mensajes de los cuales por lo menos algunos son comprendidos por la inmensa mayoría, mientras que sólo una ínfima minoría es capaz de emitirlos, aparte de que entre todos los lenguajes sólo éste reúna los caracteres contradictorios de ser a la vez inteligible e intraducible» (Lévi-Strauss, 1972:27). En todo caso el signo musical, excepto cuando está atravesado por la infantilidad del mimetismo, es el código cultural más abierto. Son los títulos, es decir, las palabras quienes categorizan y cierran la apertura infinita de la música. El mar es el mar, sólo porque el compositor así lo ha definido en un título; no por la música misma. Aunque, como señala Lévi-Strauss, la «música no tiene palabras (...)». La música excluye el diccionario» (Lévi-Strauss, 1993:6B). Empero, estas observaciones sólo nos han de servir para las músicas más racionalizadas, aquellas que al ser obras de autor están tituladas.

La determinación «moral» de la música es «extramusical». En los pueblos más «primitivos», verbigracia los Venda africanos estudiados musicalmente por John Blacking, la determinación es extramusical. Como gráficamente propone Blacking para interpretar la propia música europea: «Los principios de la organización musical pueden ser relacionados con la experiencia social, de quien oye y ejecuta algún aspecto de la forma musical. El minueto no es simplemente una forma musical presta para danzar: le son enteramente diferentes las asociaciones sociales y emocionales antes y después de la Revolución Francesa» (Blacking, 1974:72). La sociedad titulada, como en las músicas racionalizadas, las músicas precontemporáneas.

La música, con su infinita apertura a la interpretación, puede obtener por sí misma un alto

compromiso político y moral. Entre la II Guerra Mundial, en la cual los compositores norteamericanos participaron desde el lado de la exaltación nacional, hasta la Guerra del Vietnam, durante la cual una significativa porción se pronunció contra la política gubernamental (Arnold, 1991), transcurre el tránsito entre el nacionalismo y el compromiso «moral» de las vanguardias de nuestro siglo. En este caso, la vanguardia va a contracorriente, prefigurando un tipo de resistencia con un carácter exclusivamente basado en la «moral política».

Cuando esta oposición no ha sido posible, suele ponerse el ejemplo del palimpsesto o del doble sentido, para aportar sentido político a la resistencia moral. En el caso de la danza en Estados Unidos se exponen las inclinaciones radicales de Isadora Duncan, empáticas con la Rusia soviética, pare ejemplificar sus tendencias estáticas orientadas hacia la expresión artística «libre»: «My Art is just an effort —había dicho— to express the truth of my Being in gesture and movement» (Franko, 1995:6). Se observa que la «vanguardia» en su «compromiso» «moral» desea actuar de «transcriptora» de las resistencias profundas a las agresiones procedentes de la sociedad de la multiplicación, de la repetición y la concurrencia anónima. Hoy otras tendencias radicales niegan que los «transcriptores» están exentos de poder, y se pronuncian de facto contra las vanguardias: «Para el estudio de las relaciones de poder —razona Scott—, esta perspectiva nos alerta sobre el hecho de que virtualmente toda relación observada entre dominante y subordinado representa el encuentro de la pública transcripción del dominante con el público transcrito del subordinado» (Scott, 1990:13). Pero en la intencionalidad de la vanguardia que existe la concepción política y cultural de la «resistencia moral».

V. La música resistente: autenticidad moral versus globalización económica.

«Hacer creer. Toda la historia de la música tonal —escribe Attali—, como la de la economía política clásica, se resumen en una tentativa para hacer creer en una representación consensual del mundo; pare reemplazar la ritualización perdida de la canalización de la violencia por el espectáculo de la ausencia de violencia; para imprimir sobre los espectadores la fe en una armonía en el orden; para allí inscribir la imagen de esta coherencia definitiva de la sociedad en el intercambio mercantil y en el progreso del saber racional» (Attali, 1977:79). Frente a esta economía de las pasiones, que busca domarlas como los sentimientos y acciones primarias en una sala de conciertos convencional, está la moral, en su doble acepción lógica y prelógica. Una moral que es la de la resistencia a la armonía en el terreno de la abstracción, y a la sustracción de la música, de los sonidos acaso, a los ejecutores. He observado en ocasiones la extrema radicalidad, cuando no agresividad, con que los sectores más populares reaccionan ante la presencia de una orquesta de música clásica, en la calle, una plaza o un parque. Radicalidad, rayana en la agresión, que sólo puede explicarse porque consideran invadido un espacio «suyo». Esto por lo que se refiere a la competencia por el predominio de la calle en una sociedad de comportamientos analógicos, como la occidental. Cuando la penetración de la música de fin e intencionalidad racional se ha practicado en otras latitudes y frente a culturas complejas, la reacción ha sido estrictamente

«política». Véase el caso de los pianos y la música sinfónica en su intento de conquistar una sociedad «cerrada», tal que la china. Las resistencias frente a la occidentalización fueron grandes, y sólo la emergencia de una cierta *middle class* permitió la penetración de la música occidental. La lucha entre cosmopolitismo y populismo en el terreno musical está atravesada de contradicciones en lo esencial político. En la primera fase, incluso durante la revolución cultural maoista se asociaba la música occidental al imperialismo. Posteriormente se da la paradoja, incluso en época maoista, que finalmente la música cosmopolita es reclamada y exaltada por oposición a las músicas degradadas, en particular al rock, asociada a una música inmoral. El encuentro con un auténtico «satán» cultural permitió liberar la música occidental en la China maoista: «Li Delun de la Filarmónica Central –escribe R.C. Kraus– es un músico chino que ha prosperado antes, durante y después de la Revolución Cultural. Él ahora reflexiona que «el pueblo necesita este producto de Occidente para liberar su mentalidad cultural de dos mil años de feudalismo(...) La música de Beethoven, dice Li, es grandemente utilizada por la oposición, al luchar por los derechos humanos, y liberar lo individual» (Kraus, 1989:211).

Ahora bien, el control de la arena musical, de la calle, de los circuitos, de las agrupaciones musicales y de las salas de conciertos, en China como en Europa o en cualquier lugar donde hayan penetrado las formas de la vida contemporánea, es el asunto clave. Dado que como se ha dicho la electricidad y la música se convirtieron en instituciones populares, esta última «depende de grandes cantidades: grandes audiencias, grandes sumas de dinero, y gran cantidad de músicos que tocan en grandes salas de conciertos». Todo esto explicaría «los diversos cambios técnicos habidos sobre el control del sonido, en busca del incremento en su volumen» (Stith Bennett, 1988:209). Ahí es justamente donde no ha habido «resistencias». La lucha en la arena tiene establecidos sus parámetros en términos de volumen: las orquestas aumentaron el metal, los altavoces aumentaron sus decibelios, etc. Una noticia aparecida el 30 de marzo de 1930 en el diario *El Defensor de Granada*, procedente de Nueva York [cuya localización debo a mi buen amigo Manuel Lorente], rezaba «El ruido de las grandes ciudades aumenta el aumento de bandidos. Singular teoría la del comisario de Sanidad de Nueva York. La técnica produce violencia. Se invoca un nuevo Orfeo». En relación con este último titular se arguye: «Nada es más necesario a nuestra civilización, dice [el comisario] Wynne, que un nuevo Orfeo que domestique la bestia del ruido». Ese Orfeo es rural y vanguardista, es reservado y antitético con la repetición, porque concibe la música como un bien limitado. Se nutre también de lo «auténtico», y la autenticidad es un «bien limitado», un bien moral, prestigioso y limitado, tal como hemos sostenido desde el principio.

Referencias

- ADORNO, Theodor W., *Introduction to the Sociology of Music*. N. York, The Seabury Press, 1976.
- ARNOLD, Ben, *War Music and the American Composer during the Vietnam Era*, in: «The Musical Quarterly», vol. 75, nº 3, (1991), pp. 316-330.

- ATTALI, Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, P.U.F., 1977.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1986.
- BOURDIEU, Pierre, *Language and Symbolic Power*. Boston, Harvard Univ. Press, 1994, 3º.
- BLACKING, John, *How musical is man?* Seattle, University of Washington, 1974.
- CAREAGA, Virginia, *Erik Satie*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.
- CARVALHO-NIETO, Paulo, *El folklore en las luchas sociales. Un ensayo de folklore y marxismo*. México, S. XXI, 1973.
- DURANT, Alan, «Improvisation in the Political Economy of Music», in: NORRIS, Christopher (ed.), *Music and the politics of culture*, St. Martin's Press, (N. York, 1989), pp. 252-282.
- ENGARD, Ronald K., «Dance and Power in Bafut (Cameroon)», in: ARENS, W. and Karp, I., *Creativity of Power. Cosmology and Action in African Societies*, Smithsonian Institution, (Washington, 1989), pp. 129-162.
- FAURE, Christian, *Le porojet culturel de Vichy. Folklore et revolution nationale. 1940-1944*. Lyon, Press Universitaires de Lyon, 1989.
- FOSTER, George, «Peasant Society and the Image of Limited Good», in: *American Anthropologist*, vol. 67, nº 2, (april 1965), pp. 293-315.
- FRANKO, Mark, *Dancing Modernism/Perfoming Politics*. Indiana, University Press, 1995.
- GANIVET, Angel, *Socialismo y músicas*, en: «Obras Completas», Aguilar, (Madrid 1943).
- GOFFRE, Annie, «Exploitation raisonnée de la musique folklorique en France et ses artisans depuis la fin du XIXe siècle», in: *Ethnologie Française*, XIX, 3, (1984), pp. 295-315.
- GONZALEZ ALCANTUD, José Antonio, «Territorio y ruido en la fiesta», in: VV.AA., *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Casa de Velázquez/Univ. Granada, (Granada 1987), pp. 63-78.
- GONZALEZ ALCANTUD, José Antonio, «El campo de los antropólogos. De la representación a la interpretación científico-social», in: GARCÍA DE LEÓN, Mª Antonia (ed.), *El campo y la ciudad*, Ministerio de Agricultura, (Madrid 1995), pp. 203-220.
- GONZALEZ ALCANTUD, José Antonio, «Olvidar las Alpujarras», in: VV.AA., *Pensar la Alpujarra*, Diputación de Granada, (Granada 1996), pp. 277-291.
- KRAUS, Richard Curt, *Pianos and Politics in China. MiddleClass Ambitions and the Struoule over Western Music*. New York, Oxford Univ. Press, 1989.
- LENSKI, *Poder y privilegio. Teoría de la estratificación social*. Barcelona, Paidós, 1993.
- LEVI-STRAUSS, *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México, F.C.E., 1972.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mirar, escuchar, leer*. Madrid, Siruela, 1993.
- LISON TOLOSANA, Carmelo, *Las máscaras de la identidad*. Barcelona, Ariel, 1997.
- LORENTE RIVAS, «El flamenco y los viajes de ida y vuelta», in: *Fundamentos de Antropología*, nº 3, pp. 111-120.
- NOLL, William, «Economics of Music Patronage Among Polish and Ukraianian Peasants to 1939», in: *Ethnomusicology*, vol. 35, nº 3, (1991), pp. 349-379.
- REDFIELD, Robert, «La sociedad folk», in: VV.AA., *Introducción al folklore*, C.E.A.L., (Buenos Aires 1978), pp. 37-64.
- SCHNEIDER, Marius, «Sociologie et mythologie musicales», in: VV.AA., *Les Colloques de Wégimont, Ethnomusicology, Les Belles Lettres*, (París 1960), pp. 13-22.

- SCOTT, James C., *The Moral Economy of the Peasant. Rebellion and Subsistence in Southeast Asia*. Yale, Univ. Press, 1976.
- SCOTT, James C., *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. Yale, Univ. Press, 1990.
- STARKIE, Walter, *Don Gitano*. Granada, Diputación, 1985 (1944).
- VALLS, Manuel, *La música en cifras*. Barcelona, Plaza & Janés, 1974.
- VEGA, Blas, *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid, Cinterco, 1984.
- WASHABAUGH, William, *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford, Berg, 1996.
- WEBER, Max, «Los fundamentos racionales y sociológicos de la música», in: WEBER, Max, *Economía y Sociedad*, FCE, (México 1993), 10ª reimpresión, pp. 1.118-1.183.

Hacia una funcionalidad mayor de la ciencia musicológica

Victoria Eli Rodríguez

Como es de todos conocido la musicología es una de las últimas ramas del conocimiento que se abre al campo científico en las postrimerías del ochocientos, pero ha marchado con lentitud si se le compara con el avance de otros campos científicos, dentro de las ciencias sociales. Sobre su objeto y propósitos se han formulado varias definiciones y emitido no pocos criterios en cuanto a sus posibilidades y funcionalidad teórica y social. Argumentos encaminados a potenciarla como ciencia o por el contrario cantar casi un requiem por su debilitamiento.

Sin el propósito de historiar alguna otra definición sería posible que nos remitiéramos casi a los inicios cuando Friedrich Chrysander en el *Jahrbuch für Musikwissenschaft* (1863) utilizó el término para designar el estudio científico de la música. Poco más tarde Brenet significaba que la musicología era la ciencia de la música que abarca su teoría y su historia. Waldo S. Pratt señalaba que incluye toda discusión concebible acerca de temas musicales. P. Wellesz afirmó que se trataba del estudio científico de la música en su concepción más amplia, mientras que Paul Henry Lang planteaba que la musicología agrupa todas las ciencias que tienen que ver con la producción, surgimiento y aplicación del fenómeno llamado sonido (Gómez, 1984: 10-11).

El objeto de la musicología se situó en gran medida en la racionalización de los elementos musicales que quedaban a disposición del compositor y permitían la reversión de los mismos por vía (León, 1976:6). A la vez se confería un peso significativo al historicismo, de esencia fundamentalmente descriptiva y aislado de los fenómenos sociales, destacándose las figuras relevantes con poco o ningún análisis de los contextos. Aunque algunas disciplinas de las ciencias sociales –Antropología, sociología, psicología y otras afines– han influido sobre la llamada musicología histórica, considero que aún no se ha hecho indispensable la interconexión con los hechos socioculturales para el análisis preciso de los fenómenos musicales. En la actualidad, para muchos, el estudio del pasado parece entronizarse y aún no es tiempo de estudiar el presente.

Separada de la Musicología, casi como una subdisciplina, se ha desarrollado la Etnomusicología. Con un ropaje inicial de musicología comparada –según acuñó Adler (1913) y sus sucesores Lach, Lachmann y Hornbostel– se situó en el punto de mira el estudio de la música de tradición oral de los estratos populares no europeos o no occidentales. Inicialmente, también en este caso, fue característico el descriptivismo, se atendió a congelar estadios de subdesarrollo y a justificar los mismos.

La Etnomusicología hizo suyas las contribuciones de los métodos comparados, desarrollándolos más; se asimilaron y adaptaron algunos de los aportes metodológicos de orden técnico y de procedimientos procedentes de otras ciencias sociales afines; sobre la base de la

interdisciplinariedad se pretende comprender la interrelación de los fenómenos musicales en sus diversos contextos.

En la actualidad las dos ramas se mantienen separadas y se ha perdido la unidad primigenia de la disciplina musicológica, tal como apuntaba Charles Seeger (1977:2). A mi juicio es necesario reflexionar sobre la necesidad de la convergencia entre musicología histórica y etnomusicología, promover su intercambio y fertilización recíproca en aras de alcanzar una funcionalidad social y teórica mayor. En este sentido deseo referirme a las peculiaridades o naturaleza de la cultura musical latinoamericana que, a mi juicio, hace ineludible el establecimiento de los vínculos entre ambas disciplinas, respetando los aportes que cada una de ellas ha brindado en el transcurso de sus respectivos períodos de desarrollo.

La cultura musical latinoamericana es una compleja trama que al decir del novelista y musicólogo cubano Alejo Carpentier «hay que aceptarla en bloque, tal y como es admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias» (1977:17). Este hecho halla su justificación en el devenir histórico del continente, escenario de múltiples fenómenos de traslados e interinfluencias, de injertos y asimilaciones, de constantes alternancias entre lo propio y lo importado.

En los países de América Latina y el Caribe se observa la persistencia y práctica de tradiciones musicales autóctonas, junto a otras de procedencia africana y de raíz europea, por citar las más relevantes, pero no las únicas. Es decir, persiste un cúmulo de tradiciones diversas que han interaccionado y gestado la esencia misma de la cultura musical latinoamericana y caribeña sobre una base cultural y social compartida por variados estratos.

Asimismo esta área es portadora de destacadas muestras del quehacer profesional, tanto popular como de concierto de alto valor académico, resultado también de las pasadas y actuales interrelaciones culturales que se han operado.

Es así que al enfrentar la musicología este singular acontecer ha de hacerlo desde una posición de análisis del amplio sistema de relaciones que la cultura musical comporta donde el objeto de estudio no puede circunscribirse solamente al estudio del «arte musical culto» y poner al descubierto, o racionalizar, los medios de expresión puestos en práctica por el compositor, ni tampoco proponerse, de forma aislada, el estudio de los modos de hacer que la práctica y la tradición han logrado conservar en comunidades portadoras –en general en agudas condiciones de subdesarrollo– y para esto partir de los postulados teóricos y metodológicos de la etnomusicología.

Algunos especialistas proponen una pluralidad de definiciones o calificativos para «las músicas» –etnomusicología, música folklórica, popular, comercial, académica– y junto a esto se asigna una u otra disciplina para su estudio, lo cual conlleva una estratificación disciplinaria.

A mi juicio la musicología latinoamericana ha de proyectarse, desde la inminencia del presente, hacia la situación pretérita y contemporánea de la música y el papel que esta ha desempeñado y desempeña en el desarrollo social: «una musicología que imponga su influencia en el medio circundante, así como la participación del medio en la vida social, es decir, simplemente un conocimiento musicológico que tome en cuenta los problemas del hombre /.../, que los haga su objeto, que ejerza su acción considerando al hombre como

sujeto y objeto de su aplicación, como parte del conjunto del desarrollo científico alcanzado» (León 1976:8).

El criterio anteriormente expresado conlleva la necesidad de una reconsideración en cuanto al objeto de la musicología, y el conocimiento de sus problemas cardinales en medio de situaciones histórico-sociales específicas. Esta imperiosa transformación estaría encaminada a abarcar una funcionalidad mayor.

Es necesario el conocimiento y la divulgación del pasado y el presente, un vuelco que atañe al sustento mismo metódico y documental de la ciencia y marche en correspondencia con los cambios dinámicos actuales poniendo el conocimiento organizado del saber musical —empírico y profesional— acumulado por siglos en la base de la cognición musicológica. El musicólogo latinoamericano tiene ante sí, con un inmensurable papel vivencial, la espontaneidad del hecho tradicional y popular, transmitido de generación en generación por vía oral con marcados elementos de variabilidad y mutabilidad que urgen ser analizados. Junto a ello una cantidad notable de música escrita, popular y de concierto, que atesoran también incalculable saber musical. Esferas que lejos de excluirse se interrelacionan como una constante en el devenir histórico musical del continente, y han sido decisivas en la definición del músico americano.

Para explicar estas interinfluencias en toda su magnitud se requiere de un instrumento metódico y teórico lo suficientemente abarcador para analizarlas en su integridad. Sin desconocer las posibilidades que pueden alcanzarse en los más profundos grados de especialización dentro de una disciplina científica, considero que el musicólogo y la musicología no pueden enfrentar la cultura musical latinoamericana en niveles de total estratificación, sino estar preparados metódicamente para este complejo mundo de conexiones.

Dicho en otras palabras, ante las urgencias y características emanadas del propio proceso de comunicación musical y del hecho creativo mismo, la segmentación o el desarrollo separado en disciplinas atomizadas no arrojaría resultado positivo alguno. Se precisa de una visión abarcadora, de conjunto, con un enfoque interdisciplinario con otras ciencias como la antropología, la sociología y la psicología. Todo ello encaminado a la formulación de modelos explicativos y de paradigmas suficientemente abarcadores y generales.

Es imprescindible trascender el campo de la historiografía, al que tanto los musicólogos como etnomusicólogos rinden especial tributo. La finalidad de una sólida ciencia musicológica consiste, a mi juicio, en la elaboración de las bases teóricas de la investigación, clasificación, comparación y análisis de la música en sus diferentes modos de hacer y en correspondencia con sus contextos culturales, además de lo concerniente a los aspectos sociológicos y psicológicos de la creación musical y el consumo.

La musicóloga y antropóloga chilena María Ester Grebe considera que la antropología de la música, en su calidad de estudio interdisciplinario de la música en las culturas, puede contribuir positivamente a la colaboración entre musicología y etnomusicología (Grebe, 1989:26-32). A mi entender la propia ciencia musicológica puede alcanzar un valor y una funcionalidad social y teórica mayor al asumir un papel aglutinador de disciplinas afines; ha de asumir un carácter más activo acortando las distancias que la separan de las conquistas de otras ciencias sociales; dejar a un lado lo descriptivo para integrar el estudio de las

culturas musicales a un sólido saber científico, sin que se aísle el hecho musical en todas sus especificidades como lenguaje, de la funcionalidad social que le es intrínseca. Ha de situar su objeto en la íntima relación con el hombre que hace la música y su medio económico y cultural, a la vez que pone al servicio de la investigación todo el caudal de conocimientos teórico-musicales concernientes al estudio de la música misma como sistema de comunicación.

Bibliografía

- CARPENTIER, Alejo, «América Latina en la influencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música», en *América Latina en su música*, (México 1977), Editorial Siglo XXI.
- GÓMEZ, Zoila, *Musicología en Latinoamérica*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984.
- GREBE, María Ester, «Reflexiones sobre la vinculación y reciprocidades entre la Etnomusicología y la Musicología Histórica», en *Revista Musical Chilena*, XLIII, (Santiago de Chile 1989), p. 172.
- LEÓN, Argeliers, «La circunvalación en el paisaje», en *Boletín Música*, Casa de las Américas, nº 59, julio-agosto, (1976).
- SEEGER, Charles, «Systematic (Synchronic) and Historical (Diachronic) Orientations in Musicology», en *Studies in Musicology 1935-1975*, (Berkeley, Los Angeles, Londres, 1977), University of California Press.

Musicalia antropológica en tono menor

Carmelo Lisón Tolosana

El que cuando trabajo tenga siempre música de fondo, el que al encender el motor del coche comience a sonar Bach, Mozart o Beethoven, el que haya estado en cola a diez grados bajo cero en una calle de Nueva Orleans para conseguir el privilegio de tener acceso a una audición en el Preservation Hall o el que haya escuchado religiosamente conciertos en Edimburgo, Londres, París, Munich, Venecia, Milán, Berlín o Tokio no es razón suficiente –tengo que confesar– para que me dirija ahora a ustedes, virtuosos en música y *cognoscenti* en músicas. Hay sí una *ratio secunda* personalmente válida: siento nostalgia y respeto por este centro, *locus praecipuus anthropologus* que ha marcado periódicamente mi quehacer académico con compases de stop de lo rutinario para obsequiarme con verdaderas audiciones de temas y estilos diferentes, pródigos todos en enseñanza. En este auditorio he aprendido mucho.

¿Qué puedo decir yo de la música, the *art of arts* en opinión de Conrad? Ciertamente que es un fenómeno biocultural inmaterial genéticamente programado en su posibilidad pero de cuyo origen en el tiempo nada sabemos. ¿Podemos considerar el gorjeo de los pájaros como un predecesor modelo natural? Schopenhauer da a la música la primacía absoluta sobre las demás artes y Vico piensa que es la primera expresión del hombre, anterior incluso al habla según podemos leer en los manuales introductorios en su milenaria búsqueda del origen de la armonía. Dicho sea de paso, parece probable que el ritual es anterior a la palabra lo cual puede ser analógica y musicalmente significativo. No conozco antiguas divinidades aversas a la música ni recuerdo haber leído monografías etnográficas de pueblos sin ella; en mi prehistoria musical consta que al sonido de las trompetas bíblicas cayeron los siete órdenes de murallas de la ciudad de Jericó y que esas trompetas volverán a sonar con timbres gloriosos y también con tonos tremebundos el día del Juicio Final. Los griegos en su sabiduría le asignaron un origen mítico, como los judíos.

Nos movemos en terreno más firme cuando tratamos de ubicar las fronteras del arte humano que, por cierto, se retrotraen cada vez más. Las magníficas pinturas de la cueva de Chauvet fueron ejecutadas hace 30.000 años, pero, nótese, no sabemos por qué las pintaron. Más aún: ciertas figuras esculpidas en roca en Australia tienen, al decir de los entendidos, 76.000 años. El privilegio humano de crear arte se pierde en la penumbra auroral del hombre. En cuanto al universo musical es posible quizás –o así lo piensan los arqueólogos de la música– encontrar una discriminación entre sonido y ruido organizado ya en el Paleolítico superior, abundante en planchuelas roncadoras o laminillas ronfladoras y cuernos sonoros. Más tarde, en la cerámica ibérica, se reproducen cuernos y aulos dobles y en Numancia apareció una trompeta de barro¹. Como en China el periodo formativo de la

1. A. SALAZAR, *La música en España*, Espasa-Calpe 1953, capt. I. Interesantes es la Guía *Akal de la Música. Una Introducción* de S. Sadie, Akal 1994. Y *El libro de la música* de L. Alberti, Madrid 2ª ed. 1978. Sobre la

musica comenzó 3.000 años antes de nuestra era, no es de extrañar que los chinos produjeran más de trescientas formas diferentes de teatro musical. Antiquísima fue la música entre egipcios, caldeos, asirios y hebreos y antiquísimos también son los ciclos rítmico-melódicos de la India.

Entre nosotros y en cuanto conjunto reflexivo sobre problemas tanto técnicos como de valores estético-morales, la música occidental hace su entrada en nuestra historia —he leído— de la mano de los griegos, precedida, como es sabido, por bellas elucubraciones míticas. Efectivamente, egipcios y griegos consideraron a la música como fundamentalmente moral y educativa: Orfeo amansaba a las fieras con su arte. Más pragmáticos y utilitarios, algunos empresarios agrícolas hacen oír hoy música a sus vacas para que produzcan más leche. Y en virtualmente todos los pueblos y desde la antigüedad han intencionado el goce tímbrico con sentimientos de bondad, con metafísica solidaria y con los rituales mágico-religiosos localmente pertinentes. El amplio espacio que media entre la alegría del vivir y el terror de morir está señoreado por la armonta sonora. La música, la percusión y la danza han servido de vehículos para acceder al mundo moral y sobrenatural.

Función que por otra parte no parece transitoria. El Arcipreste de Hita después de enumerar un conjunto de instrumentos musicales —a partir del verso 1225²— describe cómo cada uno con su «punto», «nota», «dezir» y «son» producen «alegrança» solidaria, comunal. El bachiller Alfonso de la Torre escribió en su novela del siglo XV titulada *visión Delectable*: «Tanta es la necesidad mia [de la música] que sin mi no se sabría alguna sciencia o disciplina perfectamente. Aún la esfera voluble de todo el universo por una armonta de sonos es traída, et yo soy refeción et nudrimento singular del alma, del corazón et de los sentidos, et por mi se excitan et despiertan los corazones en las batallas, y se animan et provocan a causas arduas y fuertes; por mi son librados et relevados los corazones penosos de la tristura, y se olvidan de las congojas acostumbres. Y por mi son excitadas las devociones et afeciones buenas para alabar a Dios supremo et glorioso, et por mi se levanta la fuerza intelectual a pensar trascendiendo [a] las cosas espirituales, bienaventuradas y eternas»³. Difícil decir tanto en tan poco. Covarrubias escribió en su *Tesoro*: «tiene en si [la música] fuerza grande para tolerar y sufrir los trabajos desta vida». Dryden expresó lo mismo de esta manera: «*What passion cannot Music raise and quell?*» y Shakespeare que quiere *die in music* asegura en el *Merchant of Venice*:

*The man that hath no music in himself
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds
Is fit for treasons, stratagens, and spoils».*

relación entre música y poesía: M. Menéndez Pelayo: «Don Francisco Asenjo Barbieri» en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, T. V, pp. 3-15, CSIC, 1942. El escritor alemán y autor de *best-sellers* T. Bernhard piensa que en su prosa da prioridad al elemento formal musical sobre el contenido.

2. *Libro de Buen Amor*.

3. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, T. III, p. 20, CSIC 1944.

Nietzsche veía preferentemente la música desde otra ladera, en su aspecto dionisíaco de subjetividad mágica y de liberación de fuerzas instintivas y catárticas; le hubiera, posiblemente, encantado presenciar —¿y participar?— con los fans en un concierto pop hoy. Y también en nuestros días, pero cambiando de tercio, un experto como I. Blacking analiza la música en relación a la socialización humana, la tensión entre lo musical y lo social o, en otras palabras, cómo la música modela el pensamiento y es parte de la infraestructura de la vida humana⁴.

La domesticación del sonido ha estado, en tanto en cuanto conocen los etnógrafos y yo a ellos, al servicio de la religión, de la magia, del ritual y del ceremonial festivo. Se trata de un arte protéico que encontramos de una forma o de otra, en toda cultura; su omnipresente *appeal* tiene el carácter de universal cultural. Más aún, nos coloca ante la pregunta todavía sin respuesta, de si la música es una necesidad humana: ¿nos es necesaria la música? Por otra parte este desbordamiento musical de fronteras, su ubicuidad espacial nos lleva a una de las problemáticas antropológicas más recalcitrantes, pues curiosamente, el desarrollo técnico de la etnografía musical y los nuevos vuelos comparativos de la etnomusicología han ensanchado enormemente el campo de nuestros conocimientos sobre la música africana, del sureste asiático, del Pacífico etc. por un lado, pero por otro nos han hecho comprobar una vez más, y desde otro campo, que cuanto más entendemos menos sabemos. Más explícitamente: cuanto más y mejor conocemos las grandes y diferentes tradiciones musicales no europeas, más originales e irreducibles y menos comparativas nos parecen⁵.

Desde luego que también podemos plantear el problema desde el interior de nuestra civilización musical occidental pero me voy a limitar a señalarlo como introducción al enfoque que aquí voy a primar y a eludirlo pues es otro mi intento. La música es, a nivel generalizante, un fenómeno *sui generis*: ni verbal, ni material, ni referencial, ni objetiva, ni significativa por esencia. El hecho musical es etéreo, de naturaleza efímera, un suceso evanescente, de carácter formal, no discursivo ni igualmente repetible; goza de la absoluta individualidad propia del arte. La esencia de la música está en su estructura, forma y orden, en la interna consistencia de su mundo. Viene regida entre nosotros por principios e ideas intrínsecas, por categorías y modos como ritmo, melodía y armonía y por múltiples escalas, todo lo cual es un *hortus conclusus* para mí y que, por tanto, me prohíbe la entrada. Por encima de causas y circunstancias y más allá de su particular generación hay o vemos en la música un duende, un *quid divinum* subrepticamente arrancado a los dioses, que crea mundos nuevos, únicos, fascinantes e irrepetibles. Como para mí éste es —repito— un país extraño, me veo, frustrado y con sentimiento de impotencia, detenido a su puerta.

Pero no del todo. Primero porque la naturaleza de la música depende también de su medio de expresión cultural, del modo, cuándo y dónde tiene lugar, de su finalidad e ideas tanto del compositor como de la audiencia. Segundo, porque la reflexión sobre *sólo* esa dimen-

4. *Music, Culture and Experience*, obra publicada por la Univ. of Chicago Press.

5. Invito a la lectura de *African rhythm and African sensibility, aesthetics and social action in African musical idioms*, Univ. of Chicago Press 1979, de J.M. Chernoff y de Juju, *a social history and ethnography of an African popular music*, Univ. of Chicago Press, 1990, de C.A. Waterman.

sión estructural nos lleva a una polaridad maniquea inflexible, a un dualismo cojo o de una sola pierna. Ciertamente que el acto creativo es misterioso, cierto que no podemos descansar, antropológicamente hablando, en el gusto y fruición personal de la música por muy importante que sea, pero tampoco nos es lícito, profesionalmente, morar en una abstracta consideración teórica. Pues bien, ya en pleno universo académico propio nos encontramos con que la ejecución de la música vuelve a poner en primer plano otras dos dimensiones analíticas en torno a su naturaleza, significado e interpretación pero esta vez en conjunción. Significante tan autónomo como *loco-tempo* sensible, tan misterioso e impenetrable como experiencial y alusivo declina, cuando penetra nuestros oídos, su omnipotencia intrínseca y aproxima todos los polos: el esencial y el cultural, el privado y el público, lo específico y su representación y manifestación social.

Otra dialéctica, cuádruple por cierto, netamente antropológica, planteada de esta manera polar sólo con fines analíticos: ¿cuál es realmente la obra de arte musical? La intención del compositor o autor, las sucesivas interpretaciones orquestales, la recepción general –si es que existe– del auditorio o la personal de un individuo. Es bien sabido y repetido que Beethoven fue interpretado por Wagner imponiendo éste en la ejecución toda su intensa sensibilidad romántica; no sabemos, desgraciadamente, cuáles hubieran sido las reacciones y comentarios del Gran Mogol de la música, pero curiosamente lo podemos saber si nos trasladamos a 1816 cuando en una ocasión escuchó una de sus obras para piano interpretada en una pequeña sala. Simplemente enfureció y protestó abruptamente: el intérprete, gritó, debía atenerse a lo escrito en el pentagrama. Nótese que este dictado beethoveniano complica aún más el problema porque él no se refirió a, o adujo la intención creativa que puso expresada en el papel. Como repetimos en clase a los alumnos, en la etnografía tenemos que atenernos al texto. Y sin embargo, hasta los más profanos e insensibles gozamos más de unas interpretaciones que de otras. Confieso que la Séptima Sinfonía de Beethoven dirigida por Abbado me parece desangelada, buena la de H. von Karajan y excelente la de Fruber de Burgos. En esta comparación he dejado en penumbra a Beethoven. Y cuando éste es el caso, habría que contar, además, con el virtuosismo del solista o solistas.

La energía –y la necesidad de contar con– de la interpretación nos hace pensar que en realidad la Séptima Sinfonía no está acabada; que, como obra cultural, es un proceso que en cierto modo y manera transforma al original y que la materia sonora resultado de la actuación del director y de la orquesta puede convertirse en obra de arte musical. Es obvio que esto no es todo porque la recepción de la interpretación no sólo es pasiva. El auditorio rechaza, a veces estrepitosamente, a autor y orquesta o a uno de ellos, otras aplaude calurosamente con lo que activa o narcotiza segmentos, resalta títulos y aspectos o, simplemente, condena la obra o el modo interpretativo al olvido. El auditorio establece un diálogo que acepta y/o rechaza. Además tenemos que contar con toda la falange de la crítica, con las elaboraciones musicológicas de relieve –las de San Agustín, de las Cantigas⁶, las de Hegel,

6. Los especialistas de hoy consideran las *Cantigas de Santa María* como «uno de los más grandes monumentos de la música medieval». Véase R.H. HOPPIN, *La música medieval*, Akal 1991, p. 356.

Schopenhauer, Proust, Mann, Adorno, Langer, Lévi-Strauss etc.— y las simplemente banales y ridículas pero que con las anteriores componen el polo académico-científico-periodístico que crea virtuosidad, directores, solistas, orquestas, fruición y sus contrarios. Campo dinámico de fuerzas, dialecticidad interna, transformación y participación conforman un todo que se produce, no lo olvidemos, en un contexto social, en un momento y espacio cultural, en un diálogo comunitario pero en el que también se oyen voces individuales discordantes. Lo que prueba —y me hace volver al punto primero— la naturaleza irreducible del significante en su puridad que no se rinde ni sujeta a fácil domesticación, que en su historicidad y como la pintura, sobrevuela generaciones, geografías, grupos, ideologías y significados. Estamos ante la presencia de lo sublime, de nuestro sublime, lo mismo que cuando gozamos de los valores estéticos de los bajorrelieves músicos de Luca della Robia y de Donatello o de los músicos en los cuadros de Menling, de mi favorito Carpaccio o de Bartolomeo Veneto. Desde esta perspectiva la música es compañera del misterio, va más allá de la lengua y de toda ciencia social, confronta lo trascendente e ilumina un tantico la tragedia humana. Se dice que el Tercer Cuarteto de Brahms hizo repensar a Wittgenstein su intento de suicidio; a Nietzsche la gravitas de la música le daba acceso al universo de lo *metaphysicum*. Jugaba a doble standard.

Pero dejando ese *mystère suprême* a lo Lévy-Strauss volvamos a la otra analítica mitad, a aquella que prima a la música como un espacio de fuerzas en transformación y como un campo dialéctico y participativo, a la música como fenómeno sociocultural en una palabra. En cuanto tal conviene recordar algo importante e inicial: que la sensibilidad música es algo aprendido, que la experiencia musical va con tiempo, espacio y educación: cada uno baila cuando le tocan su son. Qué grado de discriminación cultural hay en la distinción entre música y ruido lo podemos apreciar nosotros mismos cuando oímos sonidos o instrumentos musicales muy distantes y ajenos y que, además, nos parecen chirridos, estridencias, guirigay y algarabía. Contundente y unánime corroboración nos la aportan los primeros jesuitas que llegaron al Japón de comienzos de la segunda mitad del siglo XVI: encuentran a la música (!) local simple y totalmente desagradable. El portugués Lourenço Mexía escribió: «su música es tan disonante y estridente a nuestro oído que es toda una dura prueba escucharla por un cuarto de hora, pero para agradar a los japoneses nos vemos obligados a escucharla por horas. A ellos les gusta tanto que piensan que no hay nada igual en todo el mundo, y aunque nuestra música es melodiosa, la oyen con repugnancia». Otro portugués, Luis Frois se expresó así: «Nosotros pensamos de la música como algo dulce y melodioso; en Japón aúllan todos juntos y el efecto es simplemente horroroso. Nosotros pensamos que la música de arpa, viola, flauta y órgano es dulce, pero todos nuestros instrumentos suenan estridentes y desagradables a los japoneses». Valignano, el jesuita visitador natural de Italia, dice escuetamente: escuchar su música es «una gran tortura para nosotros»⁷. El lector de *The Tale of Genji* de Murasaki Shikibu podrá apreciar cómo y porqué

7. Las citas las tomo de las pp. 256-257 y 271 de *They came to Japan*, Ann Arbor, 2ª ed. 1995, en excelente edición de M. Cooper.

los japoneses pensaban de otra manera sobre su música. La música no es una *lingua franca* sino parte de la cultura aural local, lo que nos invita a justipreciar, siempre en contexto, el punto de vista indígena como componente esencial en la música de un pueblo. La música habita el lugar.

Ahora bien, precisamente desde el momento en que el significado de la música es inherente a contexto abrimos la caja de Pandora de sus indefinidas posibilidades semióticas, virtualidades sin fin y manipulaciones *ad hoc* expresivas. Para marcar mejor la polivalencia del significante volvamos a Japón donde la comunicación puramente musical no era fácil como acabamos de ver; pero es aquí, a pesar de la dificultad en captar la armonía interna donde esa misma música adquiere un valor externo extra, un rol expresivo socio-cultural que vehicula mensajes diferenciadores e identitarios. Los portugueses llevaban en sus grandes naos fanfarrias a base de instrumentos de metal que tocaban casi siempre los esclavos negros —o indios—. Músicos y trompetas atraían por su rareza y estruendos a chinos y japoneses que acudían a presenciar el extraño espectáculo que intencionalmente organizaban los portugueses en su camino cada vez que iban a rendir pleitesía a las autoridades locales. Cuatro jóvenes japoneses educados por los jesuitas en música occidental dieron un concierto de arpa, clavicordio, violín y laúd a Hideyoshi, primera autoridad real en el país; a pesar de su aversión por esta clase de música Hideyoshi pidió tres *encore* y examinó después con curiosidad los raros instrumentos; le extrañaban. En otra ocasión hizo cantar y bailar a un negro de la comitiva de los portugueses al que observó con curiosidad. Persona culta quería conocer en sus raras maneras a los «bárbaros del Sur» que no sabían comportarse civilizadamente.

El capitán de navio Pinto da Rocha se desplazó a Nagoya para visitarlo y ofrecerle los presentes ceremoniales de rigor. Iba precedido por una escolta de guardias negros portando lanzas doradas y vestidos de trajes amarillos. Durante el convite con que Hideyoshi les agasajó los negros ejecutaron una danza al ritmo de flauta y tambor y empatizaron de tal forma con sus saltos y contorsiones que no había forma de hacerles parar. Hideyoshi gozó de la inesperada espontaneidad frenética de los negros de tal manera que ordenó les dieran a cada uno un vestido blanco como regalo. El intérprete les explicó que según la etiqueta japonesa debían elevar el presente por encima de la cabeza como señal de respeto pero como no entendieron bien el mensaje comenzaron a enrollárselo como turbante lo que provocó el regocijo de los japoneses. Una última pero significativa semiotización trágica: en enero de 1610 treinta embarcaciones japonesas atacaron en Nagasaki la gran nao comercial portuguesa. Su capitán A. Pessoa esperaba que las embarcaciones japonesas llegaran al alcance de sus cañones, abría fuego y las destrozaba. Para añadir insulto musical a la matanza hacía sonar una fanfarria de trompetas después de cada descarga mortífera: para los portugueses era señal de júbilo y victoria, para los japoneses sonaba a ignominia y derrota⁸.

8. M. COOPER, *Rodríguez, o intérprete*, Lisboa 1994, traducción del original inglés *Rodríguez The Interpreter*, pp. 234, 299, 282, 81, 96, 100, 271-272.

James Joyce decía que el alma de una cultura tenía que ser descubierta en los *music halls* populares. Si con un tantico de imaginación nos trasladamos a esos cenáculos de la música norteamericanos de finales de siglo-pasado nos encontramos nuevamente con saltos, tambores, trompetas y negros pero cada vez más sofisticados –según nuestro modo de ver–. El negro en jolgorio, danza, fiesta y música ha constituido, al menos desde el Renacimiento, no sólo la imagen convencional sino la representación del otro, de la alteridad. Negro, tambor y percusión, danza y extrañeza han traído iconográficamente el mensaje de la llamativa y excitante diversidad. Theodor de Bry, A.F. Prévost, J.F. Bernard, J. Buel, R. Phillip y C. Coquilhat entre otros que copian a su manera la adoración israelita del becerro de oro de Lucas van Leyden (1529-1530), reproducen en sus escenas las supuestas danzas lujuriosas y orgías negras al son del omnipresente tambor⁹. Y entre nosotros ¿qué video televisivo o filme etnográfico no muestra a un pueblo primitivo danzando al son de su música? Y entre nosotros, otra vez, ¿es posible caracterizar a Andalucía sin flamenco, a vascos sin chistu, a Madrid sin chotis y zarzuela y a aragoneses sin jota? ¿Y a la euforia colectiva de Alcoy sin sus bandas de moros y cristianos? ¿Y a un partido político sin su himno? No hay iglesia sin liturgia coral. La importancia de la cadencia y del ritmo para el ritual fue subrayada ya por Mauss; Durkheim fue todavía más lejos: vio el origen de la religión en los momentos clásicos de climax y efervescencia popular, momentos de movimiento y sonido que no sólo van más allá de la lengua sino que por su naturaleza están fuera de la lengua. Realmente interesante es la apropiación occidental de la música negra especialmente en su famoso modo norteamericano denominado *ragtime craze*, nombre ya en si mismo significativo. Esta forma musical casa a etnicidades y libera a la música negra de la negativa imagen de negritud. La tocaban en los *music halls* joyceanos los blancos, pero se pintaban la cara de negro. Notémoslo: era música negra para audiencia blanca y ejecutada por blancos pero enmascarados de negro; los negros la ejecutaban para negros en lugares sólo para negros. Era lo correcto. Los blancos podían gozar de la música negra tocada por blancos pintados de negro en lugares destinados a blancos. *La Alexander's Ragtime Band* e I. Berlin –indio, marginado y emigrante– *The Ragtime King* lograron algo así como una mezcla o texto semi-canónico porque eligieron temas en consonancia con los *american values*: la familia, el amor, la madre y *Christmas*; de esta forma –sigo resumiendo– liberaron la energía creativa musical negroamericana.

Pero de pronto aparece el torbellino musical llamado Jesephine Baker que rompe el canon con su exuberante personalidad: la mujer afro-americana negra, pobre nacida en 1906 en St. Louis triunfa donde sólomente en aquel momento podía tirunfar: en el París de los años veinte. Recuerdo haberla visto celebrando su negritud y su primitividad, exhibiendo su energía erótica libidinosa en danzas salvajes. Vibrante, sin inhibiciones, bailaba ritmos negros exóticos en un París que la aclamaba y la adoraba, algo que no pudo conseguir en su

9. Estoy glosando las pp. 203 y ss. en *Prehistories of the Future*, ed. por E. Barkan y R. Bush. El cap.: *Travel Engravings and the Construction of the Primitive* es de C.S. Steiner. En lo que viene a continuación resumo a R. Dawidoff, *The kind of person You Have to Sound Like to Sing «Alexander's Ragtime Band»*, pp. 293 y ss.

América natal. Pero el clima estaba ya cambiando; lo prueban ejecutores americanos del calibre de Louis Rex Amstrong, Lady Day (Billie Holiday), Count Basie y Duke Ellington quienes, como la Baker, pasaron de representar al negro salvaje con sus ritmos, danzas y música a representar una auténtica realeza en los *music halls*; admirados por los blancos y aplaudidos por todos pasaron, en expresión de Dawidoff, de la jungla al mundo sofisticado y millonario.

He presentado una serie variada de comportamientos y sucesos suficientemente expresivos, índices semióticos todos del múltiple rol de la música en la sociedad; he enhebrado, además, sucesivas fases de la negritud para hacerles re-significar como policromáticas señales orientadoras de la laberíntica realidad musical; plurales zonas de significado en un inmenso campo de posibilidades combinatorias que quiebran la petrificación tanto unilateral como monológica del modo privativo música. He sugerido de paso y lateralmente la realidad del pluralismo multiétnico de nuestra cultura musical: Falla bebió en fuentes populares. Si la quisiéramos definir estrictamente falsificaríamos no sólo nuestra música sino nuestra cultura.

Para dar una aproximada idea del modo antropológico música tendría ahora que comenzar a ensanchar el campo e incluir todo un conjunto de usos socio-culturales populares del sonido, muchos de ellos en ocaso (por ejemplo: cantos de sementera, de recolección, de albañiles, de picapedreros —recogí alguno en Galicia—, de segadores etc.) y otros en activo (rondallas, corales, bandas de música locales, canciones etc.). Hay charangas para el goce de los niños, melodías para enamorar, festivales internacionales de música pop para jóvenes, canciones de boda y marchas fúnebres para entierros ceremoniales (tradicionales en algunas aldeas orensanas). La fiesta, toda fiesta popular es inseparable de la música; a la mañana se canta la misa (flamenca, baturra, asturiana etc.) en la iglesia, se interpreta música de concierto al mediodía, pasodobles en la corrida, aires regionales por la tarde y de baile a la noche. La música es inseparable también de las celebraciones de los partidos políticos, de las elecciones, y de slogans de publicidad; en música se expresan los grupos oprimidos o discriminados y en música se canta la injusticia. Todos recordamos cómo este modo musical floreció con pujanza en nuestra etapa de transición política. La música es también y funciona como forma humana de sociabilidad: los bailes y conciertos formales, presididos por autoridades y celebridades, dirigidos e interpretados por virtuosos directores y renombradas orquestas, a veces con fines benéficos, son vehículos cargados de valores y significados que marcan, seleccionan, distinguen y ennoblecen. Los himnos nacionales y supranacionales, regionales y ahora locales, los de hermandades, cofradías, y barrios de ciudades, los de grupos, clases y categorías distribuyen a manos llenas emblemas de identidad. En el Bajo Aragón se subdividen algunos pueblos en cuadrillas o peñas que se autodefinen y autoafirman con ritmos distintos. Prueban su identidad, energía y habilidad como grupo compitiendo a golpe de tambor con el de al lado tratando de interferir con su ritmo en el ajeno, romperlo y hacer que se unan al propio¹⁰. La recogida y análisis de

10. L. Segura Rodríguez lo ha analizado en *Percusión e identidad*. Zaragoza, 1987.

instrumentos, su filiación y comparación, las técnicas etnográficas para acopiar material sonoro de todo tipo, el complejo mundo de la orquesta, de la discografía, de su organización, economía etc. son parte nada más del inmenso campo antropológico musical.

Pero como todo esto es simplemente obvio no quiero insistir en algo que, además, aporta todo manual de etnografía de la música, pero sí me permito subrayar, una vez más, nuestro ángulo antropológico y focalización específica, parcial y limitada sin duda, pero no por eso desprovista de interés y significado. Podemos acercarnos a este fascinante campo analizándolo como un mensaje-objeto portador de plurales funciones fáticas, hipostáticas, metalingüísticas y emotivas, todas las cuales requieren códigos culturales interrelacionados para su interpretación. Más concretamente: tanto el modo recepción participación-experiencia como el modo de significación icónico-analógico requieren la investigación en paralelo de la intersección de funciones y de la sintaxis tempo-espacial. En este peregrinaje analítico nos deslizamos del código técnico al código expresivo o, más abstractamente, de la semiología de los signos a la hermenéutica interpretativa. De esta, o similar manera, podemos aportar un modo mereológico de ver y presentar a la música propio nuestro, ni mejor ni peor que otros, pero específico de nuestra disciplina. Y de paso no nos olvidemos de gozar del placer exquisito de la música.



Sainguie, une musique de culte des ancêtres chez les Akye (sud-est de la Côte D'Ivoire).

Adepo Yapo

Introduction

Les Akyé, peuple du Sud-Est de la Côte d'Ivoire, sont beaucoup plus connus au travers de leur organisation politique et sociale en système de classe d'âge décrite par Denise PAULME, une anthropologue française.

Au plan culturel, ils appartiennent au groupe akan caractérisé par l'usage des tambours jumelés, signe de pouvoir centralisé chez certains (les Abbron, les Agni et les Baoulé). Mais, les Akyé et d'autres peuples appelés les lagunaires (Sud-Est de la Côte d'Ivoire) se distinguent par la pratique d'un système politique où l'exercice du pouvoir est cyclique. Ceci constitue un trait culturel distinctif fondamental. Les moeurs et les coutumes s'inscrivent en général dans une cosmogonie largement pratiquée par tous les Akan. Celle-ci présente les techniques comme révélées aux hommes au cours des âges du temps dans la réorganisation de l'univers par un esprit divin, fils de Dieu. Et dans cet univers réorganisé, la musique est chargée d'assurer l'ordre et l'harmonie.

Chez les Akyé saingué, une catégorie musicale qui serait révélée aux humains par les ancêtres, participe à l'organisation de cet ordre et ce, dans des circonstances précises. En effet, lorsque le décès d'une personne d'un certain rang intervient, cet événement musical constitue un moment de recueillement où le monde sensible et le monde invisible communient en un seul monde. La musique constituée d'éléments vocaux et instrumentaux établit le pont entre ces deux mondes unifiés. Chez les Akyé, le groupe social ne comprend pas seulement les vivants. Les morts ont leur place dans la communauté. Les morts sont la continuation invisible de la vie car le «gnonsè» (l'âme) est immortel.

On ne peut pas imaginer d'intercesseurs plus qualifiés que les ancêtres auprès de Dieu, le Dieu suprême, afin que les pouvoirs maléfiques des esprits malfaisants s'éloignent des hommes. Il faut donc leur rendre hommage.

En plus de leur fonction d'intermédiaire, les ancêtres sont considérés comme des inspireurs infallibles de la conduite du groupe des vivants. La communauté familiale ou villageoise tient son inspiration d'eux. S'ils interdisent la consommation de tel animal ou l'entreprise de telle action, il faut leur obéir. Le patriarche du village, conseiller suprême de la collectivité, tient son inspiration des ancêtres.

L'ordre moral est ainsi pénétré de religion. Toutes les étapes de la vie s'accompagnent des rites. Comme nous l'avons précédemment dit, le saingué est un rite funéraire qui a pour but d'assurer la tranquillité de l'âme. Voici l'un des mythes qui retrace son origine.

Mythe rapporté du village d'Abié - sous-préfecture d'AGOU, 29 Septembre 1978.

«Un chasseur s'étant aventuré très loin dans la forêt entendit des bruits de fête en un lieu où aucun signe d'activité humaine ne pouvait se manifester. Il n'éprouva néanmoins aucune crainte et, intrigué par les sons qui lui parvenaient, il s'approcha. Il découvrit un groupe de femmes qui chantaient et dansaient et d'hommes qui battaient des tambours. A son grand étonnement, il put reconnaître quelques visages: c'étaient des gens de son village qui étaient déjà morts.

Il était donc en présence des ancêtres. L'un d'eux s'approcha de lui, n lui apprit les principes de cette danse et sa mémoireregistra fidèlement dans les moindres détails de la cérémonie. L'ancêtre lui ordonna de transmettre son message aux habitants du village et chaque fois qu'un décès surviendrait, c'est au son de cette musique et avec ces danses qu'il faudrait désormais accompagner le mort dans l'autre monde».

Le chasseur revint au village et c'est depuis ce jour que les humains dansent le sainguié pour célébrer le culte des morts».

Ceremonie du Sainguié

Ce culte transmis aux humains devrait désormais être célébré pendant les cérémonies funéraires. Lorsqu'un décès survient, la famille défunte avise le responsable du village qui est le dépositaire de la tradition du sainagié. Le plus souvent, ce rôle est confié à l'un des patriarches du village. C'est chez lui qu'on garde les instruments de musique qui se jouent pendant le sainguié.

Il est habilité à juger si la cérémonie funéraire nécessite le culte des ancêtres car on ne danse pas le sainguié à n'importe quel décès. Il faut que la personne décédée soit adulte et que le deuil ne soit un «Biko», c'est le premier deuil que connaît une famille, c'est-à-dire qui survient parmi les enfants d'une même mère et/ou de même père. Alors seulement, la famille défunte peut louer les services d'un groupe d'initiés à la musique du sainguié.

Elle doit faire une offrande d'une bouteille de liqueur aux ancêtres pour leur demander la permission de jouer la musique qu'ils ont transmise aux vivants. Cette condition acquise, le responsable réunit les initiés, c'est-à-dire, les musiciens: chanteuses, instrumentistes. Il les informe de la cérémonie qu'ils doivent célébrer et c'est à ce moment là que l'offrande de la liqueur faite au patriarche doit servir au rituel auquel elle est destinée. Le patriarche se sert dans un verre ensuite répand sur le sol la liqueur que, symboliquement, les ancêtres doivent boire pour accorder leur protection pendant la cérémonie du sainguié pour accompagner l'âme du défunt.

Deux heures avant l'enterrement, l'orchestre du sainguié vient dans la cour du défunt où son corps est exposé sur un lit funéraire et là, on procède à cette offrande de musique qu'est le sainguié.

La musique du sainguié

Elle est composé de: chants et musique instrumentale.

Les chants

On en compte plus de trente. Ils sont de forme responsoriale ou antiphonale, avec accompagnement instrumental. Chacune des femmes peut être soliste à tour de rôle, mais les textes étant dans un langage sacré, c'est une ou deux femmes ayant une belle voix (AKE SONA Elisabeth) et une bonne mémoire qui sont les seules spécialistes des textes chantés. Les sujets sont très variés, avec de nombreuses références à la vie du groupe social et des symboles empruntés au monde animal et végétal. On rencontre des chants de quête et des chants d'actions de grâce.

Au début de la séance, dix chants sont exécutés pour rétablir l'atmosphère requise. Il ne sont pas accompagnés d'instruments. Nous en avons transcrit deux pour décrire l'atmosphère de quiétude dont ils sont empreints.

* Le chant des ancêtres

* Le chant de sainguié: KOKPE et MUTSHI

N'shi est le chant qui accompagne le cortège funèbre

Il peut comporter à lui seul tout un répertoire et toute une cérémonie. En effet, avant les funérailles d'un biaby, un homme noble et de famille noble, on danse trois jours, c'est-à-dire, jeudi, vendredi et samedi le n'shi. Cela peut être l'objet d'un chapitre important dans le répertoire musical en pays akyé.

Amoïn

Se chante le soir après l'enterrement; on y parle de l'union de l'homme et de la femme indispensable pour perpétuer l'espèce humaine. Ce sujet va au delà des humains. Il est en rapport avec le processus de la création, de la fécondation divine qu'est l'enfant.

Baim'bi

C'est un chant de louange adressé à un biaby, celui-ci est tenu de faire un geste pour honorer son rang dans la société. Il offre aux musiciens soit de la boisson, soit de l'argent.

Chant des ancêtres

Il fait le trait d'union entre les vivants et les morts, entre le monde visible et le monde invisible, tous les deux s'interpénétrant dans les vies successives (incarnations successives). Ce chant est un langage sacré dont nous n'avons que l'explication.

Chant du sainguié: kokpè et mutshi

Kokpè est un arbre et mutshi est une plante rampante qui a besoin de tutelle pour s'épanouir. C'est l'image de la mère et de son enfant. L'enfant aura toujours besoin des conseils de sa mère quelque soit son âge. Ce chant explique comment l'enfant a besoin de se détacher de sa mère pour naître. Après la naissance, il doit s'éloigner pour créer son foyer mais, tout en étant relié à la cellule-mère. La cellule créatrice divine. C'est le principe du souffle qui disperse et unifie.

Analyse des chants

Les chants, celui des ancêtres et celui du sainguié sont de type antiphonal et s'organisent de la façon suivante: la femme soliste chante une phrase musicale qui est en même temps le thème de la pièce chantée. Elle l'expose suivie d'une formule de transition qui sert d'appel au chœur. Ce dernier reprend le thème exposé. A la fin de l'intervention du chœur, la formule de transition est de nouveau chantée ce qui relance le chœur et se termine avec une valeur longue et conclusive.

Voici le schéma: thème exposé par soliste:

- Transition ou appel au chœur
- Thème chanté (le chœur fin non tenue)
- Transition de la soliste
- Reprise du chœur avec tenue.

L'exposition de la soliste est très libre. Elle prend son temps pour que le chœur puisse suivre et répéter. Elle commence le début seule et en chemin, une seconde voix vient l'accompagner à l'unisson pour la soutenir. Le registre choisi est très aigu (soprano). Mais cette seconde voix qui chante à l'unisson avec celle de la soliste doit se faire différencier dans la formule de transition où nous observons une diaphonie.

La partie du chœur est entièrement diaphonique. Le système communautaire que nous avons observé chez les Akyé se retrouve dans toutes activités aussi bien dans les jeux que les travaux champêtres et la musique.

Lorsqu'une personne chante un texte, il y a souvent une seconde voix qui tente de suivre en tierces parallèles comme l'ombre de la première voix. Et souvent cette seconde voix ne sachant pas le texte chanté, devine quelque passage du texte mère pour intervenir de façon intermittent. C'est exactement l'ombre qui s'efface dans l'ombre quand le soleil disparaît.

Le chœur comporte en général un nombre important de participants. Par conséquent, l'emprunt d'une polyphonie est une esthétique. La diaphonie est le reflet de la société de sa pratique et de sa croyance métaphysique. Nous avons souligné dans l'explication des textes, les deux éléments mâle et femelle nécessaires à toute création. Des tierces, des quarts et des quintes sont utilisées, mais le tout dans un mouvement parallèle. Les tierces parallèles sont les plus fréquentes. Les quintes interviennent souvent aussi mais la quarte et la seconde jouent un rôle fonctionnel pour rompre la monotonie des quintes ou des tierces. Ce qui donne dans l'ensemble, un dessin mélodique sinueux et un ambitus irrégulier.

Après cette période de recueillement, on danse au rythme des tambours et des chants pour dominer le malheur qui vient de frapper la communauté villageoise. Ceci aussi a une signification très profonde que le plus souvent, l'observateur non averti interprète mal. Cela paraît un peu aberrant que l'on joue des aires de fêtes à des décès.

L'Akyé explique cela ainsi: «La mort et la naissance n'ont point de valeur pour l'âme, la partie divine en nous. Nous pouvons donc aussi bien danser pour une naissance que pour un décès. Si on pleure beaucoup après un décès, l'âme qui doit faire son voyage dans le



monde des esprits peut avoir des difficultés à se détacher de son entourage. C'est ainsi qu'en Afrique, il y a des âmes qui rôdent autour des villages drapées le plus souvent de pagnes blancs, pour réclamer certaines choses aux vivants et même leur créer des ennuis».

C'est ainsi que la cour du défunt est animée tous les soirs jusqu'au huitième jour de son décès, où on fait une cérémonie rituelle, pour éviter que l'âme du défunt revienne. Après ces huit jours, on suppose que l'âme a terminé son voyage et est arrivée auprès des ancêtres.

Les instruments

Les instruments accompagnant la danse sainguié sont essentiellement les idiophones et des membranophones.

1) Les idiophones

* Gbaqba

Ce sont des cliquettes en bois (bambou de chine). Chaque femme en a une paire et elles exécutent des formules rythmiques pouvant engendrer une polyrythmie.

* Apakié

Des hochets faits de Calebasses évidées et séchées dans lesquelles on a introduit des fèves de Calebasses: il y en a deux. Il sont joués par un homme qui en les secouant, fait percuter les fèves à l'intérieur des Calebasses et obtient un bruissement rythmé de graines que l'on verse dans un vase.

2) Les membranophones

Un groupe de trois tambours à une membrane.

* Kpé ngbé

Le plus petit assure le rythme de base. Il se joue à deux mains nues, sauf pour le N'shi où l'on se sert de deux baguettes droites.

* Pen'dé

Assure la transition entre kpen'gbe et le tambour principal.

* Kléshi

Tambour principal, se joue avec deux baguettes droites. C'est lui qui intervient le dernier dans l'ensemble c'est lui aussi qui donne le signal conclusif.

Ces trois tambours symbolisent respectivement «Fils» - «Mère» et «Père».

La danse

Elle est exécutée par les femmes. C'est une, deux ou trois parmi les chanteuses soit la soliste, soit les choristes qui se détachent du groupe et viennent sur la scène circonscrite par l'assistance et les musiciens. Elles font face d'abord à l'assistance et aux musiciens; et avec des pas binaires, elles avancent en frappant le pied sur le sol accompagnées d'un petit bond qui fait vibrer le corps entier. Elles gardent une main levée comme pour communiquer avec l'au-delà.

Quand elles arrivent au bout de la scène, elles se retournent et font face aux musiciens. C'est alors qu'il se passe un échange mystérieux entre musiciens et danseuses. Pour les danseuses, c'est comme si chaque partie du corps était mise en vibration par un instrument de musique; ainsi en est-il dans le cosmos où chaque élément est inspiré par un esprit ou un dieu. Lorsque le corps de la danseuse semble devenu l'écho de l'orchestre, la danseuse entre en transe. C'est que les ancêtres qui parlaient à travers, la musique parlent maintenant à travers son corps.

Les hommes peuvent danser pour féliciter une danseuse mais au cours d'un passage très bref. Il y a des danses mixtes où hommes et femmes se livrent à un véritable jeu d'amour. C'est surtout pendant les danses de réjouissance.

Conclusion

Au travers de cette catégorie musicale, le sainguié, nous venons de voir la corrélation entre les traits stylistiques, esthétiques de la société et ceux de la musique. Dans ce contexte où les événements sonores et rythmiques sont objets rituels et de ritualisation, il est plus aisé d'établir le dialogue entre l'anthropologie et la musique d'autant plus que la cérémonie à laquelle ceci fait appel ne concerne pas seulement les vivants mais surtout, elle constitue une offrande aux ancêtres, intermédiaires privilégiés auprès de l'être créateur. C'est ce qui pourrait expliquer le fait que le sainguié, chez les Akyé, a résisté aux changements imposés par le temps.

Enigma y fatalidad en el drama musical. Cantes de borrachos y gente perdida.

Manuel Lorente Rivas

I

El estudio del sentido y significado de las estructuras y sistemas musicales requiere considerar a la música como un sistema de comunicación.

La música como sonido-signo (pleno de sentidos percibidos pero no conceptualizados), y como símbolo cultural (sonidos-signo abstraídos que han perdido su nexo patente con los sujetos a los cuales se ascribían antes en contextos particulares, creando entonces nexos aparentes con muchísimos sujetos en muchísimos contextos)¹, se resiste a la aprehensión intelectual y como el mito se escapa a las limitaciones de la significación objetiva. Actuando como significante de mensajes que se hablan a través de ella y conectando diferentes ámbitos socio-culturales como las emociones, los valores y los comportamientos sociales e individuales.

Para esta ocasión el sujeto temático escogido para estudiar es el de la fatalidad y su insistente representación dramática en la música más importante del sur de España. El arte flamenco como sistema de expresión vinculado a emociones profundas nos descubre los aspectos emocionales dominantes de la conciencia que dan color y peculiaridad a los diferentes comportamientos observados en la comunidad, es decir su ethos. La fatalidad como suceso desgraciado que ocurre de forma inevitable en el destino de los seres humanos, nos lleva a pensar en el fatalismo de los nativos de estas latitudes, algo propio de las culturas ágrafas y por lo tanto expresión de atraso y superstición.

II

Hipérbole etnográfica. Flamenquistas y anti flamenquistas.

Las siguientes descripciones realizadas entre los años 1881 y 1929, se han extraído del diario local *El Defensor de Granada*².

El asunto de la fatalidad es algo que se destaca en la representación dramática a lo largo del siglo XIX y XX, ya sean descripciones costumbristas, dramas en coplas, letras flamencas,

1. Las definiciones que hago, son adaptaciones de otras que hace el antropólogo J. Fernández para la imagen-signo en su artículo «La misión de la metáfora».
2. Las descripciones que utilizo son parte de un trabajo más amplio que en la actualidad realizo para el C.I.E. Ganivet.

teatro, etc. La temática fatalista es frecuentemente representada en todas las modalidades de realización del flamenco, ya sean juergas, festivales, concursos, etc.

En el siglo XIX la representación dramática de la fatalidad está íntimamente ligada al fenómeno del cante, para D. Miguel Moya (4 de Marzo 1881) «las coplas son tristes y sentidas, [...] como la desesperación que expresan, [...] (infinita) [...] tienen sus adoraciones en los barcos y en los presidios».

En el año 1882, y en el mismo diario, un drama en coplas de Manuel Reina titulado la CANTADORA representa las pasiones trágicas: La escena en un patio de Sevilla, fresco y luminoso.

«Sentados en derredor de una mesa de pino, bajo una verde y frondosa parra, se encuentran bebiendo alegremente cañas de manzanilla varios jóvenes vestidos de corto y tres hermosísimas morenas envueltas en trajes de percal y vistosos pañuelos de manila.

Entre las mujeres hay una de ojos de fuego y magnífica cabellera que es agasajada por todos. Es Paca la cantadora, la heroína de las fiestas flamencas, la diosa de Triana.

¡Que hermosa está! Un rico mantón amarillo sirve de brillante marco a su abultado pecho y algunas flores resplandecen entre sus cabellos de raso.

Al lado de ella está sentado un mozo rubio que la mira con pasión, y le dice al oído palabras enamoradas.

Paca sonríe gozosa y radiante.

Frente por frente de esta deliciosa pareja ve otra no menos simpática. La forman una muchacha graciosa y alegre, y un guapo joven moreno y fuerte como un cíclope o una estatua de bronce.

Este mira con enojo a la cantadora y bebe sin cesar. Parece que trata de ahogar en vino sus penas.

¡A cantar, Paca a cantar! –gritan los hombres– y enseguida suenan los acordes dulces y melancólicos de la guitarra.

Al punto, los párpados entornados y encendida la faz, cantó la diosa flamenca con voz sonora:

*Los rubios de ojos azules
son los hombres que yo quiero.
llevan el alma en los ojos
y el sol brillante en el pelo*

Una salva de aplausos y risas resuenan en el patio, mientras el cíclope apura de un trago una caña y se dispone a cantar.

Pronto callan todos; y, pálido el semblante entona el mozo moreno, con voz temblorosa, la siguiente canción:

*Se puede cantar muy bien
y no tener corazón
o tenerlo muy pequeño
como ocurre al ruiseñor.*

La heroína cubiertas las mejillas de grana, canta inmediatamente:

*Cuando miro a un hombre herido
por el puñal de los celos
en vez de compadecerle,
¡Cuánto gozo y me divierto!*

Esta vez nadie aplaude; todos permanecen silenciosos. La estatua de bronce, lúgubre y sombría, canta de nuevo:

*Mujer no te rías tanto;
que las locas carcajadas
se cambian algunas veces
en lagos de sangre y lágrimas*

Un murmullo de disgusto sigue a esta copla; y Paca, los ojos llenos de fuego, canta con más fuerza y brío que las anteriores, el siguiente cantar:

*Los insultos y amenazas
que salen de ciertos pechos,
no merecen otra cosa
que la burla y el desprecio.*

No había concluido la hermosa de cantar, y el cíclope se había dirigido, veloz como un rayo, hacia ella, blandiendo un puñal desnudo, la hoja acerada resplandecía como un astro. Todos se levantaron. El joven rubio quiso defender a su querida, y recibió una terrible puñalada.

La hoja brilló un instante más con el fulgor sangriento del relámpago. Era la nota roja de aquel soberbio cuadro.

A poco el relámpago desapareció.

El arma se había hundido en el hermoso seno de la cantadora.

La sangre que brotaba de esta herida al manchar el lujoso mantón amarillo semejava alegres amapolas entre doradas mieses».

En el álbum poético publicado por el citado periódico en el año 1882, las letras escogidas son suficientemente expresivas, reproduzco algunas, por seguirillas: «¡Que males aseros / tenía la navaja, mare e mi arma, / con que me jirieron». Por tonás y livianas: «Soy un pozo e fatigas / que un buen manantial tenía, / que a la par que crece el agua / ban creciendo mis fatigas. / Ban creciendo mis fatigas / porque d'este manantiá, / por instante me se yena / y no lo pueo agotá». Por peteneras: «Ar campo fui yo y á un arbo / a contarle mi sentí, / y al arbo de oir mi pena / ¡Soleá y mas soleá! / y al arbo de oir mi pena / se le secó la raíz».

En el año 1883 un artículo titulado «EL CANTE FLAMENCO», y publicado en el ya referido diario, se expresa en los siguientes términos:

«El cante flamenco tiene muchos detractores; por mi parte confieso que no gusto de esas canciones que con razón designan algunos con el nombre de CANTES DE BORRACHOS Y GENTE PERDIDA».

Con relación a la representación de Granada en la exposición de París, de eco en toda la

prensa española y de otros países, D. Francisco de P. Valladar, importante erudito local publica un artículo con fecha del 22 de Abril de 1900, en el diario *El Defensor de Granada*: «¡Bien queda Andalucía en el gran certamen universal! Las imitaciones de sus juergas, de sus cafés cantantes, de sus plazas de toros, nos van a procurar el renombre más alto y distinguido. Hemos unido ante el mundo entero los vicios y las decadencias, la exageración de las costumbres del más soez populacho, lo más perdido y grosero de las modernas sociedades; el vino, las gitanerías, las pornografías del baile, el aroma de las tabernas; el vocabulario de las plazas de toros y de los cafés cantantes; los gitanos y los flamencos; [...] nos han de deshonorar por todas partes; nos han de poner en ridículo del modo más sangriento y feroz».

Por el año 1902 Juan Guillén Sotelo, escribe un artículo titulado «El cante jondo», la dedicatoria es para D. Francisco de P. Valladar, nos describe una juerga de cante:

«Parecía un aria de ruiñeñor coreada por lechuzas. Cantó ahora el dolor de lo perdido insustituible, cantó a la madre que muere dejando en tiniebla densa el corazón de su hijo y la copla fue de gritos desgarradores, sollozos cortados, alaridos de dolor sin consuelo que brotaban de un alma viuda.

El coro de lechuzas vino después y extrañándonos el contraste llegamos en demanda de su averiguación, hasta las ventanas de una casucha por las que salía macilenta luz y partía el heterogéneo concierto.

En torno de sucia mesa manchada de aceite y vino; ante unas fuentes de pescado frito y abundantes botellas de vino dorado que reflejaba tonos metálicos a la luz de polvoriento quinqué, un grupo de abigarradas mujercillas y dos o tres hombres de truhanescos ademanes producían el concierto, corrían la juerga entre aromas de vino malo, olor de aceite y eruptos repugnantes de beodos.

La voz de ruiñeñor preludió la copla. Era un mocetón fornido, trastornados los trazos varoniles del semblante por el abuso de los placeres del colmado y el lupanar que embrutecen la vida sin hacerla risueña, de ojos adormecidos sin ser soñadores, materia pura sin mezcla de espíritu. Un trozo de carne encenegada en vicios oscuros, con una garganta de alondra».

En el año 1910 José B. Muñoz se queja de la persistencia de la España de Pandereta: «Porque lo triste es, que aún perdura la leyenda de sus ficciones, —refiriéndose a Merimée y otros— entre la gran mayoría de nuestros convecinos [...] Para que Andalucía tuviese algo típico y tradicional, era necesario suprimir todas las conquistas del progreso: cruzar Sierra Morena en diligencia; suprimir el telégrafo y los ferrocarriles; dejar que taifas de bandidos, desvalijasen en plena calle y a plena luz, a los transeuntes, y que la vida fuese una juerga completa, amenizada por los jipios de las soleares, el taconeó de los bailaores y el repiqueo de las castañuelas [...] El progreso nos ampara a todos pero por una ficción romántica, producto del ensueño y del histerismo, se quiere poner barreras a la civilización, en nuestros límites geográficos».

En el año 1917 un decidido flamenquista que firma con las iniciales J.M.S., escribe en el diario local un artículo titulado «el cante hondo», nos dice entre otras cosas: «yo soy un flamenquista acérrimo [...] he podido refrescar mi alma en el culto del cante jondo y del

baile andaluz, [...]». Pues bien, el descrédito vulgar del flamenquismo parte precisamente de la dificultad andaluza, de lo frágil y matizado inasequible que es lo andaluz. El adversario del flamenquismo es su misma excelencia.

Una vez, en el estudio de un pintor amigo, tocaba la guitarra cierto afamado y sobresaliente guitarrista. Sin embargo, de ser granadino, el exquisito tocador ejecutaba difíciles y sublimes piezas de Chopín y de Schubert, con una maestría maravillosa. Yo le oía admirado, y a la vez apesadumbrado. Porque, me dije, si este señor toca tan divinamente la música ilustrada, ¿cómo tocará la verdadera música guitarresca, la música de Andalucía? [...] Será un placer infinito oír la patética malagueña, la vehemente granadina, el dramático jaleo, interpretados por un artista que posee todos los resortes y secretos de la guitarra [...] Una señorita inteligente y hermosa se identificó entonces con mis deseos, y decía: «La canción andaluza es un prodigio de pasión, de emoción y elegancia. ¿Por qué no quisiera tocar este fervoroso guitarrista un poco de flamenco? [...]».

Pero cuando me atreví a insinuar al guitarrista mis deseos y los de la hermosa dama, hizo un ademán de susto, muy terminante, como diciendo, ¿Es posible que me quiera usted tan mal? [...] Se ha convertido, pues, en un estigma el flamenquismo».

En el año 1922, el 3 de Marzo, una columna titulada «EL CONCURSO DE CANTE JONDO» y firmada con la inicial C, nos dice:

«La idea de exaltar y depurar Los cantos populares andaluces, copioso caudal de lirismo, ha suscitado en toda España la inquietud de estudiar los distintos cantos regionales, que es tanto como estudiar el origen de la lírica nacional y los más hondos aspectos de la espiritualidad española [...] Vemos como el juicio de los hombres eminentes concede al concurso de Cante Jondo una transcendencia, un significado muy distinto del que suele predominar entre los espíritus vulgares».

En esa línea el mismo D. Manuel de Falla en su «PROPOSICION DEL CANTE JONDO» publicada el 21 de Marzo de 1922 en el diario siempre referido: «Porque han de saber ustedes que ese canto representa, por lo menos, el mismo valor estético y aún histórico que el mágico palacio de la colina roja. Y digo por lo menos, teniendo en cuenta que, desgraciadamente, la arquitectura ornamental del Palacio de la Alhambra, apenas ha tenido otra consecuencia que su grosera imitación en el decorado de balnearios, restaurantes y otros establecimientos comerciales de la misma o menor categoría, mientras que el cante jondo, lírica herencia que de las viejas primitivas civilizaciones, adoptara conforme a su peculiar modo, el espíritu popular andaluz».

El concurso de Cante Hondo del año 1922 supone la consagración del flamenco como símbolo cultural, en el evento concurren asociaciones culturales ciudadanas, autoridades e instituciones locales, intelectuales y artistas reconocidos además de la afición, la celebración dentro de los espacios simbólicos de la ciudad y en el calendario ritual del *Corpus Christi*, entronizan solemnemente al estigmatizado flamenco con su temática fatalista y premia a un cantaor maldito como Manuel Bermúdez «El Tenazas». Dos héroes culturales, Manuel de Falla fundamentando el valor musical y García Lorca recreando la mitopoética, son los principales protagonistas.

Decía García Lorca en su conferencia «JUEGO Y TEORIA DEL DUENDE»: «De modo

sencillo, con el registro que en mi voz poética no tiene luces de madera, ni recuerdos de cicuta, ni ovejas que de pronto son cuchillos de ironía, voy a ver si puedo daros una sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España».

El que está en la piel de toro, oye decir con medida frecuencia: «Esto tiene mucho duende». Manuel Torre, gran artista del pueblo andaluz, decía a uno que cantaba: «Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende».

En toda Andalucía, [...] la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale [...] el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo guitarrista: «El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies». Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo, es decir de sangre; es decir de viejísima cultura, de creación en acto.

Este «poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica» es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la seguidilla de Silverio.

[...] Para buscar el duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo, que hace que Goya, maestro en los grises, en los platos y en los rosas de la mayor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún³.

En el año 1926, después del éxito tenido por el concurso de cante jondo, se generalizan los espectáculos de masas del flamenco, con él los aficionados llamados flamenquistas y los antiflamenquistas, proliferan de forma paralela, en ese sentido es interesante el artículo que aparece en esa fecha firmado con el seudónimo «EL DUENDE CON GAFAS», con fecha de 3 de Agosto de 1926 en el diario *El Defensor de Granada*, se titula «EL CANTE JONDO Y EL FLAMENQUISMO», como subtítulo «COSECHA DE FLAMENQUISTAS. LA PUÑALADA, EL CEMENTERIO Y EL PRESIDIO. LA AFICIÓN Y LA INCULTURA». Es curioso el acertado tratamiento a la contra, ridiculizando de manera bastante acertada a la afición de su época y definiendo el culto a la fatalidad, nos dice:

«Desde que nuestro eximio convecino don Manuel de Falla, con la colaboración flamenca del Centro Artístico y de algunos elementos sueltos, pero también junciales, inventó aquella divertida fiesta del cante jondo, el resurgimiento de los aires populares andaluces más o menos clásicos es una cosa evidente [...] Henos aquí en una fiesta de cante jondo [...] Una fiesta de cante jondo es una cosa muy seria. Para la afición tiene la gravedad de un rito religioso y la inviolabilidad de un dogma [...] Por fin se puede escuchar algo entre los ruidos populares [...].

*Mi pare subió a la horca
por culpa de una mujé.*

3. De las obras completas. Aguilar, 1986.

*Si me farta tu cariño
¡ladrona de mis entrañas!
mala puñalá te den.*

Un berrido estruendoso de la multitud borra los últimos gorjeos del cantaor. Se le ve gesticular angustiosamente como si se hubiese tragao un hueso, y el público delira en plena apoteosis del 'jipío' [...] Vamos a oír ahora a la 'Niña de las lendreras' [...] tiene aspecto de reina destronada con su mantoncillo de colores y su peineta verde. Tose como si acabara de absorber una copita de Cazalla, hace unas palmitas y antes de que se arranque hay una explosión de entusiasmo.

— ¿Pero no sus vais a callar, so permazos?

— Esto es intolerable. ¿Y esos guardias?

El señor respetable increpa a los alborotadores, dedicándoles frases alusivas a las madres correspondientes.

Al fin, la 'Niña' rompe a cantar con un 'Ay, ay' que dura diez minutos, como si le estuvieran arrancando los pelos del cogote.

*Mi pare encerrao en presidio,
mi mare en el cementerio,
y yo loquita perdía
por un charrán bandolero
que me robo la alegría.*

Inenarrable. Lo del charrán le ha entrao muy jondo a la gente y los berridos se oyen en la Alpujarra.

— ¡Que se callen!

— ¡Fuera!

— ¡Que les pongan un bozal!

— ¡A la cuadra!

La apoteosis del cante jondo. Faltan las bofetadas, los estacazos, las puñalaitas y un barril de manzanilla olorosa derramada por el suelo».

Por estos años ejerce su ácida crítica CONSTANCIO autor de la columna titulada «SILUETA DEL DIA», la del 4 de Agosto de 1926 la titula «¡Flamenquerías!», y nos dice:

«Yo tampoco pertenezco a esa religión sentimental, misteriosa y terrible del cante jondo. Tal vez les parezca a ustedes excesiva esa denominación. Sin embargo, para entender el cante jondo hace falta cierta unción religiosa y solemne; hay que estar iniciado en los misterios de la copla popular andaluza y hay que saber diferenciar los matices, los estilos y todos los demás aspectos del cante [...].

[...] Yo creo que se debía de crear una escuela de cante jondo para que aprendiéramos los profanos todos los secretes del 'jipío'. También podía crearse una escuela de tauromaquia para iniciar en el arte de Cuchares a la afición. Con estas escuelas quedarían satisfechos nuestros anhelos culturales, a la falta de escuelas de primera enseñanza, que pueden calificarse desde ahora de orden secundario. Lo esencial es educar el sentimiento [...] educaríamos la sensibilidad flamenca del pueblo y cada hijo de vecino se arrancaría castizamente por tarantas cada vez que le faltase el pan de la despensa».

29 de Julio de 1928, la columna «SILUETA DEL DIA» se titula «POR LO FLAMNCO», su autor CONSTANCIO escribe:

«¿En qué estado de ánimo sale el espectador que asiste a una fiesta de cante flamenco? [...] si es persona sensible capaz de conmoverse con los hondos sufrimientos humanos, saldrá con el corazón dolorido y la imaginación llena de horriblos dramas pasionales. Por el escenario sentimental del cante flamenco, [...] desfilan en unos minutos las tragedias más dolorosas de la vida. Y lo más triste es que todas esas desgracias son irreparables porque las preside el signo fatídico e inexorable de la fatalidad. Apenas una cantaora se arranca por lo flamenco, hemos de resignarnos a presenciar silenciosamente su drama —drama de amor mancillado, de puñalaitas en las sentrañas y de familiares muertos prematuramente— sin que nos sea permitido aproximarnos a la infeliz para prodigarle unas palabras de consuelo [...].

Es terrible. Varias coplas flamencas bastan para apurar todos los humanos dolores, sin que se advierta resquicio alguno de salvación. La pobrecita a quien se le murió su mare y se quedó sin otro amparo que el de un mal hombre que está en presidio; el joven honro y laborioso que se ve «perdió» por una pérfida mujer que lo engañó miserablemente con un don Juan de barrio bajo; la desdichada que lleva clavito un puñal en el corazón sin que una mano cariñosa le arranque de tan delicado sitio el arma criminal colocada allí alevosamente por un sinverguenza [...] Y, a todo esto, vengan suspiros, lamentos desgarradores, sollozos desconsolados, desfallecimientos [...] y gritos frenéticos acompañados de trágicas convulsiones flamenquistas [...] Sería curiosa una estadística de los muertos y heridos que desfilan por el escenario de una fiesta de cante flamenco. Cuando termina el último jipío, el ambiente está lleno de puñalás, como en esas juergas andaluzas que acaban trágicamente y cuyos protagonistas se distribuyen con equidad entre la cárcel, el hospital y el cementerio».

Continuando con CONSTANCIO en su columna del día 16 de Junio de 1929, titulada «POR LO FLAMENCO», nos cuenta:

«Las audiciones de ópera flamenca han venido a resucitar nuestros dormidos entusiasmos por los jipios sentimentales. Ya tenemos ahí acompañados de jaleadores y guitarristas, a varios ases de la baraja flamenca dispuestos a herir con sus lamentaciones líricas las fibras más sensibles de nuestra sensibilidad [...] no queremos cometer la ligereza de un comentario a tontas y a locas, sin el menor contenido de erudición y sin la debida capacidad para meternos en el misterioso, oscuro y enigmático mundo de la flamenquería».

III

Con relación al sentido y función que tales representaciones pueden tener dentro del contexto, son ilustrativas las conclusiones de T.J. Scheff, en su libro sobre *LA CATARSIS EN LA CURACION, EL RITO Y EL DRAMA* (1979)⁴:

4. SCHEFF, T.J., *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. México, Fondo de cultura económica, 1986.

«[...] La teoría de la catarsis afirma que la búsqueda de la emoción es un intento por revivir y por resolver, anteriores experiencias dolorosas que quedaron inconclusas [...] el grito, la risa y otros aspectos emotivos catárticos ocurre cuando es revivida una depresión emocional no resuelta, en un marco propiamente distanciado [...] la fórmula para un buen rito es la misma que para un buen drama: la forma social debe despertar una depresión colectivamente sostenida, que no se resuelve en la vida cotidiana. El despertar debe de ocurrir en un contexto lo bastante seguro para que la depresión no resulte abrumadora. En estas condiciones surge la catarsis.

El contexto fundamental para la pena es la pérdida, los hombres han sido educados para no llorar, hasta ese grado su pena acumulada forma una barrera primitiva a arriesgarse a sentir apego hacia otros, [...] conectan cada emoción angustiosa con cierto tipo de contexto. Presupone que ciertos contextos inevitables son parte de la condición humana: apego y pérdida, seguridad y peligro, realización y frustración [...].

Las consecuencias de la emoción reprimida es que interfiere en la camaradería y el espíritu de colaboración, aislando a los individuos unos de otros cuando ocurre la descarga emocional, se evitan esas claras consecuencias. La persona se vuelve más tolerante, [...] se restaura la claridad de pensamiento y percepción, así como la camaradería y el espíritu de colaboración. Por esto, la descarga colectiva en un marco social, como el teatro o el rito, tiene poderosos efectos sociales así como psicológicos. Las sensaciones de alivio de la tensión, mayor claridad de pensamiento y percepción e intensificada camaradería que sigue a la catarsis colectiva hace surgir fuerzas extremadamente poderosas de cohesión y solidaridad de grupo».

En ese sentido, pienso que el duende es el acto expresivo capaz de lograr la función emotiva y catártica que venimos hablando; pienso que este es el significado latente en el uso popular y folklórico del término, y que por supuesto no es matemático (como dice el musicólogo francés Philippe Donnier, (1985)⁵, sino dramático. Es en la representación dramática donde se conectan ámbitos culturales como las emociones, los valores y comportamientos en una sistémica de regulación entrópica que da cuenta del grado de desorden y negatividad comunal, dirigiendo el proceso hacia una resolución positiva de las ambivalencias sociales e individuales.

T.J. Scheff, define el ritual como la revivencia potencialmente distanciada de situaciones de tensión emocional que son virtualmente universales en una cultura determinada [...] el ritual por lo general se desarrolla en torno a fuentes recurrentes de tensión colectiva [...] El teatro ritual, como en el caso de la tragedia griega, se interesa en las tensiones humanas universales: la muerte, la injusticia, la traición y el exilio [...] Poemas rituales como los de la tragedia griega clásica, afrontan todas las tensiones colectivas: pena por la muerte y la derrota, ira ante la frustración y la injusticia, vergüenza y bochorno ante el deshonor.

El ritual es único ya que tiene el potencial, al menos, de satisfacer simultáneamente las necesidades individuales y colectivas, permitiendo a los individuos descargar la tensión

5. DONNIER, Philippe, *El duende tiene que ser matemático*. Córdoba, Editor Virgilio Marquez, 1985.

acumulada, y creando en el proceso una solidaridad social. En la sociedad moderna, la conexión entre emociones poderosas y rituales parece haber sido cortada [...]»⁶.

En ese sentido, no hace mucho que un importante productor del llamado flamenco fusión, manifestaba en la revista de crítica cultural *Ajo Blanco*, que el nuevo flamenco en su actual fase de difusión comercial tenía que abandonar la temática fatalista y por consiguiente la función emotiva.

Por último, recordar una letra de fandangos que aprendí de Camarón de la Isla, una noche en la venta del «Canario» en Conil de la Frontera, cuando los demás que allí estaban se habían dormido:

*Pronto le llegó el castigo
un hombre le pegó a su padre
y pronto le llegó el castigo
Al poco tiempo fue pare
y le pegaron también sus hijos
Ay Ay Ay.*

La letra flamenca, aparte del hecho referencial que expresa, transmite en su poética un mensaje que late en gran parte del repertorio flamenco: «LA TRANSGRESION DEL TABU ACARREA LA FATALIDAD».

6. SCHEFF, T.J., obra citada.

Music and function: an open question.

Tullia Magrini

The belief that music fulfills a role in human society lies at the very foundation of anthropology of music: when Alan P. Merriam traces the roots of the anthropological approach to music in the literature of the late nineteenth century, he points out that «the emphasis was placed [...] upon the part music plays in culture and its functions in the wider social and cultural organization of man» (Merriam 1964:4).

For a long time, functionality was not considered to be a universal attribute of music. Rather, it was presented in many cases as a special feature of the so-called folk and «primitive» musics, as echoed, for instance, in George Herzog's statement that «folk song is often said to be more functional in its use or application than cultivated poetry or music» (Herzog 1950:1034). Actually, functionality was used, for better or worse, to set up a boundary between folk and «primitive» music on the one side and art music, meant as the expression of art for art's sake, on the other. The assumption that such a boundary exists was supported mainly in musical scholarship by another discipline, that is, aesthetics, which was founded on concepts such the «autonomy» of the artwork. However, as Serravezza points out, it must be acknowledged today that these concepts «represent more an aspiration than a reality» (Serravezza: in press). Furthermore, the distinction between «functional» and «autonomous» musics has become less and less popular in recent times, while the attitude that recognizes the existence of functions in any musical event has begun spreading in scholarly literature. As Bruno Nettl stated recently, «Ethnomusicologists probably agree that people everywhere use music to accomplish something. The old issue, whether music in certain types of cultures was used more for certain kinds of things, has been submerged by a concern for ways of looking at these uses» (Nettl 1983:148).

Scholars, probably under the influence of early functionalists, have traditionally been concerned mainly with the social functions of music, connected to musical life considered as a whole, with its wide range of aspects. They aimed at finding out «the» final role of musical activity in the life of different societies and, in order to reach this goal, they considered every aspect connected to music (words sung, dance movements, context, occasion, gender of the performers, organization of the musical event, and so on). However, to take all these aspects into account at one time was a complex undertaking, and scholars introduced some forms of distinction. One of the major issues in this regard seems to have been the distinction between use and function, which also embodied a hierarchical meaning: the use was often meant as the insider's folk evaluation, the function as the outcome of the scholar's analytical evaluation (Merriam 1964:219-220). Yet, this question also seems to have faded away. As Kaemmer says, «Although use and function are defined as distinct aspects of social behavior, the same behavior can often be interpreted in terms of

both» (Kaemmer 1993:149) according to the different perspectives adopted by the observer or the performer, which may focus on the consequences or results of the human action as well as on the performer's conscious and unconscious purposes and goals. We realize that in considering use and function we are dealing with a whole series of aspects of musical events that involve mere facts as well as complicated matters such as psychology and interpretation.

To cope with the many aspects of a culture's use of music, Nettl suggests a model, the «pyramid model», whose layers represent, first, the many overt uses of music reported by the informants; second, the different scholars' abstractions of these uses (which may include «Merriam's ten functions»); and, eventually near the top, «a statement of single, overriding, major function for any one society» (Nettl 1983:154). Nettl points out that, «The pyramid avoids confronting the difference between the analyst's and the culture's interpretations [...] Uses and functions are presented not as contrasting halves of a dichotomy but, rather, as the opposite ends of a continuum that moves from the absolutely down-to-earth and factual to the most vitally interpretative and thus perhaps unprovable» (1983:157). The pyramid model is very useful to account for the multiplicity of the insiders' and outsiders' evaluations and interpretations of the part played by music in a given society. If we now assume that at least some or all of these evaluations and interpretations are correct, we should acknowledge that the pyramid model leads us toward a further concept, that is, the multifunctionality of music. Multifunctionality seems to be the most useful concept we can resort to in order to deal with the wide range of roles actually or virtually played by music in the life of people, if we employ the term function in its broadest meaning, that is, «to play a part» or «being active», without further distinctions. In suggesting that multifunctionality should be considered as a basic aspect of music, I rely on my own experience as well as on the experience of other scholars. As early as 1957, Freeman already said that many functions may overlap in folksong (Merriam 1964:220); afterwards, Royce stated that, in the field of the anthropology of dance, «a multiplicity of functions tends to be the rule rather than the exception» (1977:83); and more recently Kaemmer wrote that «Many times several types of function are operating at once» (1993:143). To express my view of multifunctionality, I will use the metaphor of the rainbow. A rainbow, as everybody knows, is a bow or arch exhibiting the prismatic colors without any hierarchy. The rainbow is, in my view, a good metaphor for the arch of parallel and different functions belonging to a musical phenomenon, which are symbolized by the different juxtaposed colored stripes of the bow.

I will now illustrate my suggestion by briefly mentioning some examples resulting from my research. As the first example, let us look at a love song. What part does it play in social life? A love song certainly fulfills the function of expressing feelings. Moreover, the love song is often performed as a serenade, which is an action endowed with a communicative function. However, we cannot forget that Merriam also suggests that, «If the lover uses the song to woo his love, the function of such music may be analyzed as the continuity and perpetuation of the biological group» (1964:210). This is a very different perspective. Thinking about the practice of the songs of love and disdain that I studied in Northern

Calabria (Magrini 1986), still more functions may be perceived for a serenade. In this context (and certainly not only in this one) serenades served as a form of public communication when an engagement occurred and therefore allowed the community to exercise its control over the male-female relations within the village. This function is even clearer when considering that even the ending of an engagement was enacted and communicated again by means of a serenade. This time the man did not perform a song of love, but rather a song of disdain, thus allowing the whole community to know that the engagement had ended because of the fiancée's shameful behavior. Social control over male-female relations is thus an important function fulfilled by serenades. Yet still more functions or colors are distinguishable. The practice of singing serenades was a group practice. This is worth noticing, because, although the practice of singing serenades disappeared, the same songs of love and disdain were still sung by male groups with a completely different aim, that of collective entertainment. In this case one may notice that the musical performance acquires a different meaning and stresses the value of collective relationship and interaction in a group of men. The way in which the performance is realized illustrates a rigorously hierarchical model: one of the singers acts as a leader, the others act as subordinate partners. The leader chooses the verbal text to sing and leads the performance; the others take turns repeating his words. In this sense, the performance is altogether redundant, and the meaning of this behavior especially seems to reside in the socialization of the verbal content presented by the leader according to a hierarchical pattern that expresses an important relational pattern within the group (see Magrini 1986, 1989, in press). At the same time, at the strictly musical level, a different relational pattern is enacted, and we can observe an equal, balanced, and co-operative relationship among performers (Magrini in press). The function of enacting and symbolizing relational patterns within the group has outstanding importance in many musical practices. Moreover, in working out a melody and «playing» with it, performers can test their creative skill, within some broad limits. This is the last function I can detect in this practice of serenade: the creative function of «play» (see Magrini in press). All these functions are parallel; have in principle the same importance; and help to determine the multicoloured parts played by this musical practice in a community, and thus the image of the colored stripes that form one rainbow. This is what I mean by the term multifunctionality.

Another example concerns the practice of singing ballads in Northern Italy from the end of the nineteenth century until the 1950s (see Magrini 1995). According to historical sources, during the second half of the nineteenth century, ballads were a repertoire belonging only to women, who performed narrative songs while working together inside or outside the house as a form of entertainment. In the lowlands, the prevailing model was the «multiple family household», that is, a number of related nuclear families living together under the authority of a chief called the «reggitore». In these kinds of communities, joining in singing or listening to ballads during collective work was common, and it appears to be one of the principal means available to women to exhibit their group relationship. In this regard, it should be stressed that a survey of ballad melodies reveals that most of them were conceived for two-part singing and not for solo singing, as was maintained

for a long time. The female group relationship was very important in a society in which men and women were deeply divided and in which women were quite underrated and completely subjected to the authority of males. Therefore, it seems that group ballad singing may have been a very important way of symbolically displaying solidarity and community among women.

Ballads have another well-known function: to tell a story. The narrative function is an essential aspect of ballads and played an outstanding part in the popularity of this repertoire, since narratives are the best means available for people to express and communicate their perception of themselves, others, and external reality. It is well known that narrative is essential in ballads: it emphasizes above all a «skeleton» of events that are connected and configured to describe patterns of behavior related to certain types of occurrences. Referring to the theory of Ricoeur regarding the narrative function (Ricoeur 1981), we can state that these patterns have the essential meaning of helping to perceive reality or some aspects of it by describing what a certain type of man or woman might or would probably or necessarily do in certain situations. I think that the value of patterns assigned to ballad narratives is emphasized by the attitude of the female ballad singers, who stress estrangement toward the events narrated both through verbal choices and singing style. The «impersonality» of the performance style seems connected to the impersonality that belongs to ballad narratives: they point directly to emblematic cases of life and are functional to our need for cognitive strategies to imaginatively grasp reality and cope with it.

I have recently pointed out that Italian ballads are mainly concerned with stories of women and, in particular, with the representation of dangers coming from men in the past peasant world (abduction, rape, murder, betrayal, mistreatment, abandonment, and so on); with the terrible consequences (imprisonment, death) resulting from a conflict with family or authority about questions of love or from breaking the law; and, finally, with the representation of female virtuous behavior. Thus, while ballads offer a means to imaginatively grasp reality, they also reveal a prominent educational function in pointing out these themes and in offering up precise values and patterns of behavior (see Magrini 1995).

This interpretation of the functions of Italian balladry in the past peasant world is confirmed by the way in which they faded away: the deep transformation that affected peasants' work and their way of life in the 1950s (due to growing internal migration toward cities and the mechanization and industrialization of the country), the disintegration of the «multiple families» that lived in farmhouses into scattered nuclear families in which there was no occasion for women to live and to sing together and the deep change in the role and models of social behavior of countrywomen, all made obsolete the kind of reality and worldview depicted in ballad narratives, as well as their educational value. Thus the practice of collective female ballad singing died because had no more function.

Besides detecting again a multifunctional musical practice, we run into a new question, that is, the dynamic character of functions. Functions change to agree with the processes of transformation that take place in societies. They may die away, as in the previous case, or change, as in the following one.

My last brief example refers to the practice of the *Maggio drammatico* in the *Emilian*

Appennines (see Magrini 1992). The Maggio is a genre of musical theater, endowed with a highly syncretistic character, that was traditionally connected by scholars to ancient spring rites. The main function of this seasonal ceremony was seen to be its re-enactment of the struggle between summer and winter. This is also what performers say about the Maggio. Regarding the seasonal aspect of the performance, Kaemmer would probably speak of a function related to environmental adaptation (1993:146).

However, I would point out that it is possible to recognize at least one other basic function of this kind of performance. Considering the different plots worked out in the written texts (named *campioni*) of the different performances, we can acknowledge that basically the drama describes again and again the way in which single heroes enter into an alliance through a complicated series of adventures and form a group that fights and finally defeats a rival group, which embodies evil. Therefore, I have suggested that the Maggio be interpreted as the representation of a sort of myth of foundation of a social group, which symbolizes the community that performs the Maggio. The re-enactment of this myth of foundation emphasizes that the community feels that its inner bond is based on group solidarity against any kind of danger that comes from the outside world. In this context it is clear why in former times every village had its own company, its texts, and its performance practice, so as to represent this myth in its own particular way.

This function weakened in recent times. The mountain villages where the Maggio drammatico was performed during the entire nineteenth century underwent a dramatic depopulation in our century because of migration and decreasing birth rate. Today the Maggio is performed during the summer when the people who have emigrated to the cities come back to the villages for vacation, together with any tourists. Companies formed by people who belong to one village are no longer common, and good performers often play in different companies. For the proud villagers who continue to perform this musical drama, the Maggio has become above all a way of expressing their identity as Appennin people, and this value is clearly stated by the performer who said, «We perform the Maggio not because our fathers did the same, but because it is within ourselves».

Summing up my considerations, I have pointed out that every musical practice, like a drop that reflects the sun's rays, gives rise to a rainbow of parallel functions, symbolized by the parallel and differently colored stripes of the arch. I have stressed that functions are not something given and unchangeable. On the contrary, functions may change when the social context changes: functions are dynamic. They may disappear, like the educational function of ballads. They may grow faint, like the Maggio's function of representing the single communities of the Appennines villages. They may be replaced by new ones, like the function of social control belonging to the Calabrian songs of love and disdain, which disappeared, together with the practice of serenades, while the enactment of a model of interaction within the male group became the dominant function of this musical practice. Thus, the study of the social functions of musical practices can never bring us final results. On the contrary, it should be the study of a process, since functions arise, may become dominant, and may grow faint or disappear in agreement with the transformation of the social environment and the part played by music within it. I think that this is the most

important aspect of this issue today, since the processes of change in societal and in the functions of their musical practices are speeding up everywhere.

Finally, I would like to focus on one further topic. Up until now I considered the functions of music in a traditional perspective, that is, by taking into account the extramusical elements of the musical practices examined. My previous analysis strongly depends on these elements. One example to make my point clear: how do we decide whether a serenade is a love song or a disdain song? In Northern Calabria, for instance, both love and disdain songs are sung in the same melodic type and with the same form of instrumental accompaniment and performance practice: they are indistinguishable at a musical level alone. Therefore, of course, to distinguish love songs from disdain songs we must listen at the words. However, words are something extramusical, like many other elements I have considered until now. Examining most works that deal with the functions of music, we realize that in many cases they deal with extramusical facts and infer from them the functions of music. Under the name of functions of music we sometimes find both functions that depend on extramusical factors and functions that belong to the music itself (like aesthetic enjoyment, physical response, or play).

I would suggest here that it might be useful to operate with this distinction between the overall functions that belong to musical practices, in which both music and extramusical factors play a part, and the specific functions that relate to making music itself. Even if a thorough survey of this issue would be inappropriate here, I will try to convey some examples of what I mean. For instance, an important function of music is to bring about particular ways of conceiving and organizing the body, which are, of course, social facts. I would mention here the players of the *valiha* in Madagascar, whose way of playing the instrument reveals a perfectly symmetrical and ambidexterous use of the body. This is mirrored in the bipartite structure of the instrument itself¹ and is very far from the asymmetrical concept of the body (see Magrini 1988) that is prevailing in many instrumental practices of the European world.

Still another function of music is to set forth a particular non-verbal form of thought. The Sardinian player of *launeddas*² employs predefined, small musical entities (the *nodas* or *pikkiadas*) and connects them in groups according to two essential requirements: 1. there should be no repetitions of the *nodas* in a group; and 2. there should be the least possible difference between *nodas* that succeed each other (Bentzon 1969:60). Thus, the *launeddas* players think of their music in terms of a continuous process of minimal variations aimed at the connection of main melodic units, the *nodas*. This way of thinking of music has no correspondence, as far as I know, to any form of verbal thought. Furthermore, again it is a social fact: a different way of thinking and performing music would not be accepted by those who dance to the *launeddas*' music.

1. The same observations concern the *korà*, see Magrini 1988.

2. The *launeddas* is a triple clarinet widespread in Southern Sardinia.

Many authors have written about the communicative function of music, often shifting to the verbal communication accomplished during a musical event. But an important function of making music is to bring about a special, non-verbal type of communication. For instance, when some individuals interact in a musical group performance by singing in turn, the way in which the melody is worked out differently by the single performers may display each performer's search for communicating and emphasizing through musical means his/her individuality within the group and his/her creative skill. This happens, for instance, when the worshippers of Giugliano, a village in Campania, perform for the Madonna dell'Arco (see Magrini in press). The examples might be many, of course, and they point to the communicative function of musical behavior in itself, independent from the words sung and the context.

Finally, I'll mention a well-known function of music. Music breaks up chronological time and gives rise to a new temporal dimension, which is organized according to strictly musical principles. As Imberty says, music writes time (Imberty 1981). What I would like to stress here is that the timespan defined and written by music may be associated with particular types of behavior (for instance, to interact within a group by singing, dancing, performing a drama, celebrating a rite, and so on) to which music offers a proper context and meaning. That is, music marks that timespan within which particular types of behaviors—which would be inappropriate in the absence of music—may be realized. This role of music is functional to the organization of social life and is associated with different kinds of behavior in different societies.

Concerning this, I would like to recall, for instance, that, whereas in the western world a public contest is basically a verbal action, Asen Balikci showed that the Netsilik people north of the Hudson Bay perform contests as song duels in which the contestants can make any kind of accusation against each other in music (1970). Here the function of music is to «contain» the contest, which becomes a form of play or representation of the dispute, and weaken its virtual violence. This is just an example of the way in which music may work, by becoming a context in itself, to influence the meaning of what is said or done during the musical event. This is why delicate matters such as feelings, emotions, protests, and so forth, find in music an ideal context: what is said and done in association with music belongs to another temporal and communicative dimension, happens outside the co-ordinates of common everyday reality, and may always be denied. Thus, we can conclude that the study of the functions of music may be realized both by taking into account the relation between music and its social context, as was traditionally done, but also by studying the part played by music itself as context, that is, as a particular temporal and communicative dimension suitable for carrying out particular aspects of human life.

References

- BALICKI, Asen, *The Netsilik Eskimo*. Garden City, The Natural History Press, 1970.
 BENTZON, Andreas Fridolin Weis, *The Launeddas: A Sardinian Folk-Music Instrument*. Copenhagen, Akademisk Forlag, 1969.

- HERZOG, George, «Song», in *Funk and Wagnall's Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, M. Leach ed., vol. 2, (New York, 1950), pp. 1032-1050.
- IMBERTY, Michel, *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, tome 2. Paris, Bordas, 1981.
- KAEMMER, John E., *Music in Human Life. Anthropological Perspectives on Music*. Austin, University of Texas Press, 1993.
- MAGRINI, Tullia, *Canti d'amore e di sdegno. Funzioni e dinamiche psichiche della cultura orale*. Milano, Franco Angeli, 1986.
- «La valiha dell'Ile Sainte Marie (Madagascar)», in *Culture musicali*, (1988), 10-11, pp. 50-65.
- «The group dimension in traditional music», in *The World of Music*, 31(2), (1989), pp. 52-79.
- «Ballad and gender: Reconsidering narrative singing in Northern Italy», in *Ethnomusicology Online*, 1, (1995).
- In press: «Group Improvisation in Italian Lyrical Singing», in *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago, B. Nettl ed., University of Chicago Press.
- MAGRINI, Tullia (ed.), *Il Maggio drammatico. Una tradizione di teatro in musica*. Bologna, Analisi-Trend, 1992.
- MERRIAM, Alan P., *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press, 1964.
- NETTL, Bruno, *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, University of Illinois Press, 1983.
- RICOEUR, Paul, «The narrative function», in *Hermeneutics and the Human Sciences*, (Cambridge, 1981), Cambridge University Press, pp. 274-305.
- ROYCE, Anya Peterson, *The Anthropology of Dance*. Bloomington, Indiana University Press, 1977.
- SERRAVEZZA, Antonio, in press «Musica e Società», in *Enciclopedia delle scienze sociali Treccani*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Estética del mito artístico

Juan Carlos Marset

1. Estética y mito

«El mito es una historia cuya frescura aumenta con la repetición».

(E. Canetti, *El suplicio de las moscas*)

Los mitos son relatos que conducen a los veneros más escondidos del sentir humano. Ortega y Gasset veía en el mito, como Elías Canetti, el elixir de la vida, el surtidor inagotable por el que se movilizan y manifiestan las corrientes de la vitalidad¹. El afán de vivir frente a lo único cierto e irremediable, que es la muerte. Mientras el mito se repite, y la repetición le da vida, tiempo, aliento, en transfiguraciones múltiples, el corazón se olvida de (que va a) morir. Se olvida de contar con la muerte para vivir, lo cual representa, más que una forma de morir, la forma plena de la muerte. El corazón se hace alma, éter, cuando se olvida de morir, pero también cuando recuerda los olvidos, descomunales, de la muerte. Es el mar que recuerda, en el verso de García Lorca, el nombre de todos sus ahogados. Lo que el mito le propone al corazón, olvidado de morir, es que recuerde el nombre de todos sus olvidos, que él mismo se convierta en *un recuerdo del olvido*.

El mito es una corriente de vitalidad que *se deja sentir* y perseguir, pero cuyo sentido no queda atrapado en el relato. Lo atrapado es la huella que el relato deja al que lo dice. El relato mítico sólo *dice*, es lo que *se dice*. Escucharlo es decirlo, y sólo es dicho verdaderamente por quien está a su escucha: «¿Quién *dicen* que soy (...); y vosotros, quién *decís* que soy?». El sentido del mito es captado por quien, al decirlo, lo escucha y siente; «no salta a la vista», dice Canetti, lo cual representa «la ventaja y la auténtica fuerza de los mitos: que en ellos no se nombra el sentido». Más bien salta al oído, y únicamente en este asalto se deja sentir. Lo que se siente del mito está en su decirse. Su sentimiento emana de su dicción. En una perspectiva estética, se puede renunciar a la comprensión última de la verdad de las leyendas míticas: la significación exacta de los nombres—de los dioses, los héroes, las acciones, los lugares—se ha perdido (olvidado) para siempre. Lo único que queda, como pensaba Mallarmé, son sus transformaciones en las fábulas de los poetas. De éstas emana otro

1. Elías CANETTI, *El suplicio de las moscas*, Anaya & Mario Muchnik: Madrid, 1994. Trad. Cristina García Ohlrich. De José Ortega y Gasset, ver escritos como «el Quijote en la escuela» o el libro *¿Qué es filosofía?* en la edición de sus *Obras completas* (Madrid: Alianza, 1983), o el fragmento recogido por J.L. Molinuevo en la antología *El sentimiento estético de la vida* (Madrid: Tecnos, 1995) 459 y ss., perteneciente al libro *La idea de principio en Leibniz*.

sentido, o sinsentido, emancipado, de relevancia primordialmente subjetiva y simbólica. El sentido estético del mito, que todo sujeto con capacidad de sentir lúcidamente aprecia: «sentirá la seducción, especial y permanente, que implica la fábula»². En el relato mítico, el sentido estético predomina en el sujeto que lo dice —que lo escucha y siente— sobre cualquier otro: histórico, político, ético o religioso. El olvido de la significación originaria (si es que la hubo, o si acaso no fue más que un pretexto para la fabulación) es el germen de este otro grado de significación, estética, que hace que recordemos el pasado que nunca tuvo lugar, pero que nosotros sentimos como el pasado anterior a todo lo pasado.

El tiempo mítico es el pasado primordial, el *primero* de todos los pasados, que nunca tuvo lugar, pero que encierra en sí la infinita posibilidad, utópica, de los acontecimientos futuros amoldados al deseo. La «primera vez» mítica está perdida para siempre, desde siempre; su realidad no es más que la «forma perdida» en el verso final del poema «Donde habite el olvido» de Cernuda: «Tierra, tierra y deseo. / Una forma perdida». La tierra del mito es «tierra y deseo», y su lugar el espacio imaginario que lo acoja: un paraíso perdido, el mundo de lo maravilloso, una forma perdida. La llamada «edad original» del tiempo mítico, anterior al tiempo (en la expresión que cita Ortega de los horentotes: «un tiempo que está a la espalda del tiempo»), puede ser vivida imaginariamente, o puede que sirva para que el oyente (o el creyente, si padece una dependencia ideológica) reviva una «realidad original». En *El ángel negro*, Antonio Tabucchi hace que un personaje cuente a otro un mito en el mismo lugar en que «originariamente» sucedieron los hechos. Tiempo y espacio míticos aparecen fundidos y renovados *aquí*, en el *decirse* mágico del relato:

«—Tío Jacopo, le rogaba entonces, *cuéntame*.

Y permanecía escuchando, con los ojos abiertos de par en par por la admiración, el relato de los faunos y los silenos, ebrios de luz y de vida, que se zambullían en el azul y salían riendo, chorreando salitre en los leonados torsos vellosos, y desaparecían persiguiéndose en el bosque, saltando entre los nogales.

—¿En este bosque, tío?

—Sí, claro, en este bosque. *Aquí, entre el tamarisco y el mirto, en esta playa mediterránea donde rió el etrusco, aquí se renueva el mito*»³.

Los mitos se renuevan, aumentan su frescura, con la repetición. Son palimpsestos en los que hay mucha información borrada que nunca llegaremos a obtener, por más que sometamos al relato a la tortura de nuestros análisis. De interpretarlos, es preciso hacerlo con escepticismo, con la incertidumbre a la que se ven obligados los mitólogos que, como Lévi-Strauss, citando a Montaigne, reconocen que no estamos en contacto directo con el ser. Estamos en contacto con el «se dice» y sus múltiples variantes. La aproximación estética a los mitos, basada en las impresiones subjetivas que produce el relato, es inevitable

2. Stéphane MALLARMÉ, «Los dioses antiguos», en *Prosas* (Alfaguara: Madrid, 1987) 416. Trad. Javier del Prado y José Antonio Millán.

3. Antonio TABUCCHI, *El ángel negro* (Anagrama: Barcelona, 1993) 145. Trad. Carlos Gumpert y Javier González Rovira.

incluso para las ciencias sociales. La energía del mito, como ha demostrado Leszek Kolakowski⁴, da sentido a todos los ámbitos de la existencia humana, en su dimensión práctica y teórica tanto como en su dimensión estética. El estrato mítico de la realidad circunda al estrato racional. El mito es el extrarradio de la razón. Está en el límite externo de la razón, y esto hace que no se pueda someter al ordenamiento intramuros de la ciencia, la ética o la política. El mito existe autónomamente, como el arte que lo configura, en el orden extrarracional de la creación. Su entorno atrae, contiene y filtra toda la sustancia irracional del pensamiento. Todos los aspectos de la existencia, de la razón, de los valores humanos, flotan en esta energía mítica «dadora de sentido», no amortizable ni en lo práctico, ni en lo teórico, ni en lo expresivo.

Estética y mito se encuentran en los múltiples órdenes de la realidad, no solamente en el artístico. El llamado por Kolakowski «estrato mítico de la conciencia» puede ser expresado, no como experiencia de hecho, sino como negación de lo fáctico de la experiencia. La expresión de lo mítico combina la imaginación con el sentir y los conceptos con los afectos. Su aporía consiste en necesitar y hacer uso del lenguaje para quedar libre del lenguaje. Su instrumento es su obstáculo, y su cárcel su medio de liberación. El mito emerge en el lenguaje, a partir del lenguaje mismo, no como palabra fáctica o discurso, sino como la «palabra total» —llamada por Valéry— o la «palabra liberada del lenguaje» —por María Zambrano—, en la que el sentido se libera por vía del sonido, lo que se dice por lo que se siente al ser escuchado. La expresión mítica no revela estructuras de razón sino las estructuras y símbolos de la imaginación creadora, de la fantasía expresada y liberada en el lenguaje. La imaginación transforma, estimulada por el sentir y las intuiciones míticas de la conciencia, el lenguaje contingente de los hechos en unidades liberadoras del lenguaje. Estas unidades no son los nombres, pues ellas pretenden «nombrar» la experiencia verbalmente totalizada. Son los mitos, y su poder unificador se ejerce a costa de una deficitaria objetividad.

El lenguaje se despliega en mitos cuya unidad encierra un margen de sentido, viviente e inconcluso, que únicamente *se deja sentir*. Esto nada tiene que ver con los procesos de racionalización o desmitificación del relato mítico. El mito no pasa de lo irracional a lo racional, como en una especie de proceso de aclarado y centrifugado. El mito y su sentido trascienden siempre su codificación. No hay un código del mito, ya que éste instaure, en el acto concreto de su dicción y recreación artística, la totalidad y unicidad de su expresión. El «se dice» del mito no obedece a una codificación previamente establecida, sino que frustra y pone en tela de juicio todos los códigos ideológicos, prácticos, morales y formales, del lenguaje. La teoría del lenguaje poético que propuso José Ángel Valente en *Las palabras de la tribu*⁵, nos muestra la acción creadora del poema como instrumento de invención o hallazgo de realidad. La descongestión poética del lenguaje tribal significa «la restauración plenaria o múltiple de la experiencia», y la experiencia se restaura en el decir rememorante:

4. Leszek KOLAKOWSKI, *La presencia del mito*, Madrid: Cátedra, 1990. Trad. Gerardo Bolado.

5. José Ángel VALENTE, *Las palabras de la tribu*, Madrid: Siglo XXI, 1971.

lo memorable de la experiencia desde su origen. Memoria de los orígenes olvidados por el lenguaje, borrados en él. Allí, «donde habite» este olvido —es decir, *donde no habita*, pues es el olvido de algo que no tuvo lugar, el pasado anterior a todo lo pasado— acontece el mito: «Donde penas y dichas no sean más que nombres (...)», escribe Cernuda, «en torno de un recuerdo»; donde lo pasado nunca sucedido siga pasando siempre:

*«Tu leve ausencia, eco sin nota, tiempo sin historia,
Pasando igual que un ala,
Deja una verdad transparente;
Verdad que supo y no sintió,
Verdad que vió y no quiso»⁶.*

Estos versos dirigidos al deseo «insinuante y tierno», que es de todos y de nadie, logran expresar —sin apresar— la verdad del mito: su transparencia, la sustancia de ese *dios deseante y deseado* al que Juan Ramón llamaba «el nombre conseguido de los nombres». La verdad del mito es su propia transparencia, que pasa, ni sentida ni querida, sin ser notada. Lo visto y sabido ha quedado olvidado, inscrito en la muchedumbre de los nombres. Sólo en el nombre de los nombres —palabra liberada del lenguaje— se produce el recuerdo del olvido. Y la «cortedad del decir» aún exige, según Valente, un segundo lenguaje, hermeneútico, cuya tarea es tan infinita como infinito es el olvido que es preciso recordar. La vida del mito está en su repetición, es decir en la recepción, recreación, reinterpretación y variación de sus contenidos. Sus modos de ser, sus estructuras, han de verse, más que desentrañadas, construidas mediante conceptos que sólo podrán perfilar (enmascarar, y a veces anular al sistematizar por completo) su rostro variable, fragmentario y multiforme.

La estética del mito se mueve entre lo que Pierre Grimal llama «la vida de las leyendas»⁷: las variantes y transformaciones por las que nos ha sido transmitido el relato a través de los tiempos, a partir de una «forma primitiva» borrada (renovada) con la repetición —es decir, entre su decirse histórico—, y las estructuras conceptuales a las que el mito es capaz de responder. La vida del mito es cíclica y renovable, y por ello no tiene, en realidad, origen. El «origen» del mito, su primera versión, lo que pudo haber contado antes del primero de los olvidos a los que se fue viendo sometida la significación, es su forma perdida. Perdida a fuerza de ser la forma de un olvido repetidamente recordado. El mito nace, como los ríos, a cada paso de su trayectoria; su vida está en el recuerdo de esos olvidos en los que el relato se ha ido haciendo, naciendo de nuevo. Este recuerdo, esta forma de la memoria, revela la experiencia originaria —borrada por el lenguaje— en el lenguaje. Lenguaje que se dice a sí mismo en el mito, que se despliega y repliega y se trasciende, descongestionándose de lo tribal, emancipándose estéticamente de las fórmulas que los poderes, los intereses, la utilidad o la propia realidad común, plana y represora, le imponen. El mito y sus variantes no

6. Luis CERNUDA, «Donde habite el olvido», en *La realidad y el deseo* (Madrid: Cruz y Raya, 1936) 150 y 151.

7. Pierre GRIMAL, *La mitología griega* (Paidós: Barcelona, 1991) 99 y ss. Trad. Félix A. Pardo Vallejo revisada por Enrique Folch González.

obedecen, como suelen exigir los mitólogos, a las «presiones colectivas», de manera que la individualidad en ellos «no tiene oportunidad de modificar arbitrariamente los elementos rehaciendo el argumento a su placer»⁸. Los mitos *responden* a estas presiones, y sus respuestas tienen forma de interrogante, ya que ellos mismos son interrogados, no por preguntas, sino por condiciones y respuestas ya establecidas. A lo que se ajusta el narrador no es a las presiones del lenguaje que tiene por instrumento, sino al mecanismo —riguroso, por artístico y selectivo— del que se vale, y que él mismo funda, para liberar al lenguaje, a la conciencia colectiva, de la opresión a la que se ve sometida. El plegarse del narrador a las exigencias, de todo tipo, del lenguaje —igual que lo hace a la estructura interna, heredada, del propio mito que recrea—, no significa sometimiento alguno, sino comprensión de esas exigencias, dominio de los límites que establecen. El mito comprende las exigencias del lenguaje para ejecutar sus indulgencias. El narrador nunca actuará «a su placer», no porque esté atado por ningún argumento obligatorio o coacción colectiva, sino porque su placer de narrar es intuitivo, y está pendiente de una comprensión y dicción total del lenguaje en su relato y de una composición liberadora del relato por medio de su lenguaje. Lo sagrado de la realidad, lo sofocante y opresor del lenguaje, es sublimado, «ha dejado de ser terrible», como opina Grimal; a cada momento deja de serlo, gracias al mito, por el que «toda una región del alma se ha abierto a la reflexión, y la poesía ha podido convertirse en sabiduría»⁹. Cuando pasamos de la vida de los mitos al análisis de sus estructuras perdemos «la diversidad», que es lo único que constituye, según reivindica Elías Canetti, «nuestra frágil fortuna y nuestra esperanza». El mito deja de protegernos, se vuelve opresor, cuando intentamos establecer la unidad sobre su diversidad. Un mismo mito, el fundamental, en todos los casos. Sujeto a una identidad abstracta, el mito se ritualiza. Y lo hace contra su propia naturaleza, ya que la heterodoxia es la única regla con la que sabe proceder, sin perecer en una determinada ideología (en forma de ídolo), el mito. Roger Caillois, que había subrayado la «sustancia social» y el carácter colectivo de la imaginación mítica, reconoce en *El mito y el hombre*¹⁰ la «singularidad irreductible» de cada mito, y la mengua considerable, en densidad y en comprensión, que puede sufrir una interpretación que se desentienda de la singularidad del mito interpretado. A la hora de reducir los mitos diversos a la unidad de un mito fundamental, es preciso hacer la distinción de Hans Blumenberg entre el mito *radical* y el mito *inicial*¹¹. Lo radical no es necesariamente el estado originario del mito, sino el mito variado y transformado por una recepción múltiple. El mito fundamental, en esta perspectiva, no es el que *pudo haber sido* al inicio de su vida, ni tampoco el que *podrá llegar a ser* plenamente, sino el que resultará *haber sido* en un final concreto de su vida. Y su final no es otro que el presente, la conveniencia o la necesidad de una interpretación dada.

8. Jean-Pierre VERNANT, *Mito y religión en la Grecia antigua* (Barcelona: Ariel, 1991), 25. Trad. Salvador María del Carril.

9. Pierre GRIMAL, *op. cit.*, 13.

10. Roger CAILLOIS, *El mito y el hombre*, México: FCE, 1988. Trad. Jorge Ferreiro.

11. Hans BLUMENBERG, *Elaborazione del mito* (Bologna: Il Mulino, 1991) 219 y ss. Ed. y trad. al italiano de Bruno Argenton. Intr. Gianni Carchia.

La interpretación pone fin a la vida del mito. Lo fundamental del mito no es previo ni a su elaboración artística ni a su interpretación. Los llamados por Blumenberg «mitos de arte» no pueden ser tomados como reelaboraciones de un supuesto mito básico, sino como la base misma de cualquier esquematización o conceptualización a la que podamos hacer que el mito responda. El mito sólo puede ser fundamentado a partir de sus modos artísticos concretos. Al definir un *mito fundamental*, mejor dicho *fundamentado*, hemos dejado de referirnos a un mito en cuanto tal, para hablar de un determinado *esquema mítico* inducido, obtenido como respuesta-interrogante del mito frente al requerimiento conceptual. Lo fundamental del esquema mítico, por tanto, no radica en la vitalidad concreta, históricamente expresada y liberada por el mito, sino en el sentido, incompleto, y de ningún modo imparcial, de los interrogantes a los que el mito responde y con los que responde.

La mitología, en cuanto sistematización, comparación y conocimiento de los mitos, es un saber parcial acerca de los esquemas míticos. La transparencia sustancial del mito, su verdad, sólo interviene en la mitología oracularmente: a las inquisiciones conceptuales responde con interrogantes, obliga a que se propongan preguntas informúladas (o informúlables, en circunstancias políticas, ideológicas o socioculturales represoras) anticipando sus respuestas, multiplica los enigmas, compromete por igual —en la expresión de Marcel Detienne¹²— a la memoria y al olvido. Los mitos pueden ser dichos como relatos —sentidos— o analizados como esquemas —dadores de sentido—. Es posible que estas dos opciones sean, de hecho, inseparables. Sabe del mito quien antes lo ha sentido, y sólo es capaz de sentirlo quien de algún modo ya ha tomado sus medidas frente a él, quien lo ha racionalizado. Únicamente desentraña el mito quien se extraña al verse entrañado en él. La absoluta extrañeza impide su conocimiento tanto como la ciega sumersión nos deja inermes e insensibles. Con esta doble tracción, que por un lado nos vuelca hacia la participación, mística o lúdica, del mito, y por otra nos retiene ante su oscuridad o luminosidad insondables, se establece la relación estética del sujeto frente al relato mítico.

El mito, en su vertiente estética, actúa sobre el sujeto por atracción y retracción, con las consecuentes detracciones críticas, mediante las cuales se puede llegar a neutralizar estas fluctuaciones o mareas de la sensibilidad. En su teoría sobre lo «numinoso»¹³, Rudolf Otto había interpretado en estos mismos términos estéticos la categoría —demasiado vaga, y a la vez excesivamente codificada e ideológicamente manipulada— de «lo santo». El *sentimiento de criatura* definido por Rudolf Otto, por el cual el sujeto se anega en su propia nada frente a lo absoluto increado, declara el movimiento de retracción sentimental que, dentro de unos márgenes relativos, produce la escucha del mito. La medida de los héroes, los dioses, los personajes fabulosos, sobrepasa siempre el parámetro de lo humano. La imaginación se detiene frente a la sobredimensión o sublimidad del relato, y la fenomenología sentimental que genera puede recorrer todo el espectro de los temores y de los temblores. El sujeto se estremece, y sobre todo se extraña, ante lo que oye e imagina. Puede que llegue a sentir

12. Marcel DETIENNE, *L'invention de la mythologie* (Paris: Gallimard, 1981) 14.

13. Rudolf OTTO, *Lo santo*, Madrid: Alianza, 1980. Trad. Fernando Vela.

amenazada su cómoda individualidad ética o existencial, con esa sensación de «placer negativo» que Kant atribuía a todo lo sublime, producida por medio de «una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas»¹⁴. Puede que llegue aún más allá, o más acá, y que esta amenaza se le muestre en forma de irrupción de lo absolutamente heterogéneo en un marco de intimidad o familiaridad. En este caso, lo que se deja sentir es algo «siniestro»¹⁵, categoría que Freud asociaba tanto a los sentimientos de angustia y espanto más insoportables como a un «núcleo particular» localizado en la fórmula de Schelling: la manifestación de aquello que debía haber quedado oculto. Esta manifestación representa el *retorno* de algo que había sido «reprimido» —en la terminología freudiana—, el recuerdo de un olvido, de lo más ahogado en las entrañas del sujeto, que no puede ser reconocido más que con la extrañeza, el espanto, la sublimación de las sensaciones vitales, que produce la liberación de esa especie de dios que representa la expresión del sentir más íntimo. Esta forma de amenaza mítica nos puede hacer dudar seriamente de todos nuestros referentes existenciales: si nuestra vida no será más bien algo inerte; si lo invisible no tendrá una vida que nos incumbe primordialmente. El relato de los mitos produce *coágulos* en el lenguaje común —así llamados por Julio Cortázar en la novela *62-*, reveladores de lo siniestro, no solamente recreados por la estética romántica y simbolista (que al lector actual le puede resultar demasiado ingenua, incluso cómica), sino replanteados, a través del expresionismo, del surrealismo y las vanguardias, en mitos artísticos de nuestro tiempo de resonancias ancestrales.

Junto al movimiento de asombro y retracción —producido por lo «tremendo» del objeto al que el sujeto se siente enfrentado—, el mito provoca, en un acto de conmoción divergente, una atracción irresistible en quien lo escucha. Es el aspecto «fascinante» que Rudolf Otto atribuye a las manifestaciones del objeto numinoso, por el cual la imaginación se deja seducir y se adentra en la atrayente ficción del mito. Entre estos dos extremos de la sensibilidad —el terror y el juego— se produce la experiencia del mito y las teorías y juicios que genera a su alrededor, como ha recordado Gianni Carchia a propósito del pensamiento que Blumenger ha desarrollado sobre el mito¹⁶. Estos dos extremos se contienen entre sí. La fascinación por el juego mítico puede conducir al ánimo tanto a una diversión intras-

14. Immanuel KANT, «Análítica de lo sublime», en *Crítica del juicio* (Madrid: Espasa Calpe, 1981) 145 y ss. Trad. e intr. Manuel García Morente.

15. Sigmund FREUD, «Lo siniestro», en *Obras completas*, Barcelona: Biblioteca Nueva, 1974. Eugenio Triás, en su libro *Lo bello y lo siniestro* (Barcelona: Ariel, 1981), ha analizado lo *siniestro* como límite y condición del efecto estético en la obra de arte, tradicionalmente enjuiciada a partir de las categorías de lo *bello* y lo *sublime*. La tesis de Triás es que lo siniestro debe estar presente veladamente, como ausencia (como *olvido* recordado) en la obra. Su carencia implicaría una falta de sustancia estética, tanto como su desvelamiento representaría la ruptura de la distancia necesaria para mantener el carácter estético de los efectos que la obra de arte produce en el sujeto; lo siniestro, sobre todo en algunas de las últimas tendencias de las artes —plásticas, musicales, literarias, cinematográficas—, se manifiesta como la presencia velada de lo impresentable, como la ausencia revelada del fondo, imprescindible siempre, de la experiencia humana.

16. Hans BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, 7 y ss. Ed. y trad. al italiano de Bruno Argenton. Intr. Gianni Carchia.

cedente como a unos excesos y exaltaciones próximos a la desmesura; y el espanto, bajo la sensación de lo terrible, puede hacer que el sujeto adopte cualquiera de estas dos posiciones antagónicas: que se recoja en un estado de quietud impasible, o que se entregue a una interminable huida agónica, a resguardo del dominio inconmensurable por el que se siente acosado.

2. El artista mítico

*«Los mitos paganos eran trágicamente hermosos,
y en su hermosura trágica había una misteriosa elocuencia».*

(L. Cernuda, *Marsias*)

La hermosura trágica de los mitos libera al sujeto de las tiranías de la realidad. Al dar nombre a la realidad apremiante, el mito permite que lo sagrado adquiera apariencia ante el sujeto, que se le manifieste como un ser divino con el cual es posible pactar y tener trato: un ser estable sobre la inestabilidad del ser, una figura que otorgue unidad y fijeza al caos de la experiencia. La hermosura del mito reside en su poder liberador de la subjetividad frente a las coacciones de la realidad. El lenguaje mítico rebela a la realidad contra sus propios horrores, a fuerza de expresarlos; hace que la realidad se contemple a sí misma y emprenda, sin dejar de profundizar críticamente en esta contemplación, un trayecto simbólico emancipador por el que pueda dominar y superar sus limitaciones. Hermosura trágica, abierta tanto al magma sagrado y amenazante de la realidad como a los horizontes hacia los que el lenguaje orienta el destino que el sujeto debe padecer: la aparición, siempre venidera, de una nueva participación de lo divino. Condición esencial de lo humano es padecer el nombre de lo divino, *el nombre conseguido de los nombres* en el que se han ido transparentando las formas sagradas de la realidad. Condición ésta, la del ser humano, para ser humano, a la que María Zambrano llamó «la necesidad de *padecer su propia transcendencia*»¹⁷.

Hay mitos que al expresar, con misteriosa elocuencia, los instintos creadores de la naturaleza humana, manifiestan la acción liberadora de las artes, de los artistas, sobre las condiciones de nuestro lenguaje y de nuestra percepción de la realidad. En la medida en que los mitos en general siempre son relatos artísticos, por medio de los cuales lo humano libera una parcela fundamental de su sentir, originario o cultural, parece que esta clase particular de mitos —la que recoge los relatos acerca de la creación artística— se muestre como una forma de reflexión, estética, en ningún caso exhaustiva, del mito sobre sí mismo. La leyenda de Orfeo, la intervención de las Sirenas o de las Musas en determinados ciclos legendarios, los relatos verbales o pictóricos de la disputa musical entre Apolo y Marsias, entre otros muchos mitos sobre acciones artísticas, relatan aquello mismo que son: la *acción creadora* de un sujeto artístico sobre la realidad, y de este modo pueden simbolizar la acción

17. María ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*, México: FCE, 1973.

creadora de la imaginación y del lenguaje artístico en general. El mito sobre el artista mítico relata las acciones que constituyen su propio lenguaje, como si de una especie de *supermito* se tratara. En él se ponen de manifiesto, reflexivamente, los aventurados mecanismos, los instrumentos, instintos, conflictos, objetivos y obstáculos, por los que el artista mítico se mueve en el cumplimiento de su destino: la ejecución de una obra artística sobre la realidad, la construcción de su propio mito.

Para hacer una interpretación estética del «artista mítico» conviene abrir un diálogo con los mitos que mejor expresen las acciones y pasiones artísticas, y proponer los esquemas míticos que puedan ser definidos a partir de este diálogo. Un aspecto que queda al margen de este propósito sería el que se refiere a los mitos que surgen como estereotipos de las biografías o las acciones concretas de los artistas, tal y como ha sido estudiado en *La leyenda del artista* por Ernst Kris y Otto Kurz¹⁸. La vida de los artistas suele generar una mitología —como la de otro género de figuras humanas cuya acción tiene algo de ejemplar: santos, reyes o agitadores sociales—, que a veces superpone una «imagen del artista» estereotipada a la biografía real, y hace de la biografía escrita un género literario en el que se codifican incluso algunos de los sucesos biográficos fundamentales que todo artista «debe haber vivido» de un modo o de otro. Lo que Kris y Kurz dieron a conocer fue «el significado de los temas biográficos fijos». En los relatos míticos sobre figuras artísticas se acumulan y superponen fórmulas temáticas, o tipos de acontecimientos, que hacen que la «biografía preestablecida» comunique directamente con el inconsciente colectivo. La individualidad biográfica del artista da paso a un mito biográfico cargado de simbolismo sobre el héroe artístico y su histórica misión. Pero los «artistas míticos» no sólo son portadores de este tipo de ejemplaridad biográfico-retórica. Cuando los rastros de la realidad quedan completamente borrados de sus leyendas, cuando el artista biográfico ha dejado de existir incluso como estereotipo, *sobre el recuerdo de este olvido de lo real en el mito*, estamos en condiciones de conocer a fondo su consistencia estética.

Otro aspecto al que renunciamos a la hora de hacer una estética del artista mítico se refiere a las problemáticas acerca del carácter o la personalidad «real» de los artistas, sobre lo cual se han elaborado historias y teorías de gran interés. Los mitos que se reproducen alrededor de ese tipo de personas a las que llamamos artistas, han sido estudiados sobre todo a partir de la tradición psico y bioexplicativa del siglo XIX. La sociología y el psicoanálisis han contribuido especialmente al estudio de estas mitologías del artista, y a su desmitificación, y también las investigaciones de algunos miembros de la escuela de Warburg (a la que también pertenecen Kris y Kurz) como las de Rudolf y Margot Wittkower en el libro *Nacidos bajo el signo de Saturno*¹⁹. Este trabajo ha significado una rigurosa aportación histórica y documental acerca de las opiniones dominantes que, en distintas épocas, han

18. Ernst KRIS y Otto KURZ, *La leyenda del artista*, Madrid: Cátedra, 1991. Trad. Pilar Vila. Pref. E. H. Gombrich. El título original acota bien la el campo estudiado y el tipo de aproximación: *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A historical experiment*.

19. Rudolf y Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid: Cátedra, 1988. Trad. Deborah Dietrick.

configurado la imagen del artista visual dentro de la cultura europea. El temperamento melancólico, saturnino y lunático, aparece como denominador común de estos seres, los artistas occidentales, caracterizados por mantener una actitud contemplativa, recelosa y meditabunda, frente al carácter más activo, alegre y enérgico, de los hombres prácticos. Recientemente se ha publicado el «estudio psichistórico» de Eckhard Neumann sobre la creatividad artística, con el título *Mitos de artista*²⁰, en el cual se estudian los «problemas de la identidad» del artista expresados en los mitos, desde una perspectiva en la que la psicología diferencial y la psicología profunda convergen con la historia, la sociología y la teoría de las artes y la literatura. Neumann critica la excesiva «valoración del dolor» y de la tragedia, innegable en épocas y estéticas marcadas por una concepción romántica del arte, con que se ha querido envolver la imagen del artista occidental, sobre todo en una obra de la monumentalidad y el calado de la *Historia trágica de la literatura*²¹ de Walter Muschg. Los «modelos trágicos» no son los únicos que mítica o históricamente caracterizan la identidad del artista. Tampoco es lícito generalizar el prejuicio de la «patologización» del artista, como se hizo en las primeras teorías psicoanalíticas del arte por medio de la fórmula reduccionista que identifica el arte con la neurosis. Una estética del artista mítico no está habilitada para afrontar el trasfondo personal, ni concreto ni abstracto, que pueda haber en un mito, ni participar en la dialéctica que de él se deriva, en infinitas parejas de términos contrapuestos: felicidad real o infelicidad crónica, salud o enfermedad, inadaptableidad o aceptación social, éxito o fracaso, impostura o sinceridad, del artista.

La estética del artista mítico persigue interpretar los esquemas de la imaginación creadora expresados en la fabulación mítica, emanados de ella. La realidad —el pasado, la experiencia— únicamente es recordada aquí como el olvido donde el mito fraguó su liberación estética. Esquemas, por tanto, que son rastros de una fuga: barrotes y alambres cortados, tabiques y suelos excavados, cerrojos reventados o astutamente descifrados, huellas que se pierden más allá de la cárcel del lenguaje. El artista mítico es el portador de la fuerza fugitiva de la imaginación. No se trata de fijar un paralelismo alegórico, de manera que se haga ver que el artista mítico se comporta en cada caso como expresión sensible, más o menos íntegra, de unos conceptos por los cuales designamos lo que es y cómo actúa, a semejanza suya, la imaginación creadora. La interpretación estética no puede pretender la reconstrucción de la unidad de sentido y significación de la que el mito se deriva, ya que, si algo así pudiera ser identificado como tal, el mito siempre se destacaría y haría de ello, contra ello, su ruina irreversible. En la ruina del mito, en su irreducible singularidad, parcialidad y fragmentariedad, en sus ambigüedades y en sus versiones múltiples y hasta contradictorias, en lo indecible e indecidible de sus olvidos, reside el misterio de su goce, de su provocación, frente a las fuerzas represoras del lenguaje ajustado a lo real. Cuando el mito sufre este tipo de ajuste, y es empleado, por ejemplo, para ilustrar las hazañas de los participantes de un concurso televisivo, o para denominar un producto comercial, o pro-

20. Eckhard NEUMANN, *Mitos de artista*, Madrid: Tecnos, 1992. Trad. Miguel Salmerón Infante.

21. Walter MUSCHG, *Historia trágica de la literatura*, México: FCE, 1965. Trad. Joaquín Gutiérrez Heras.

mover un programa teórico o ideológico de cualquier tipo, de hecho, *ya no* es un mito. La sustancia estética del mito tiene el poder de sustraerse de su propia imagen, y de poseer otros cuerpos que no exhiben ni su nombre ni su misma filiación o estatuto de realidad. La única intuición e interpretación estética posible para el mito es la que consiga ser cómplice de su goce. Tan viva como él, tan errabunda, errónea y rectificable, en estado de permanente revisión y comprensión de sus límites mutantes. El mito ha de ser interpretado estéticamente con los mismos matices, cambios, tornasoles, ennubecimientos, como se ven iluminadas las catedrales por la luz de un día completo, y de una noche, y cada día y cada noche, y cada hora en su interior, siempre igual a otro y siempre distinto.

La interpretación estética es creadora, si bien en ella el proceso creador nos debe permitir transformar los conceptos confusos de la intuición en conceptos claros de la reflexión, sin que los primeros (verdaderamente primordiales) queden deslumbrados o aniquilados por los segundos (secundarios siempre, en orden y en importancia). La claridad reflexiva, en la interpretación estética, emana del propio sentir sobre el que se proyecta. Prescindir de este *sentir* al que María Zambrano llama *iluminante*, confuso únicamente en su raíz o en su interior, equivaldría tanto como a apagar el foco de luz que el concepto refleja. La intuición sin concepto, como decía Kant, es ciega, pero el concepto sin intuición, más que vacío, es doblemente ciego: sin visión de ninguna sustancia y sin la visibilidad misma, que no emana del concepto, sino de la forma pura de la sensibilidad. Esta forma, estética, se da en dos modalidades tan irreductibles como inseparables entre sí: la *escucha*, capacidad subjetiva de atención, aprehensión e interiorización auditivo-temporal, y la *mirada*, capacidad subjetiva de atención, aprehensión e interiorización espacio-visual. La imaginación creadora se manifiesta, se despliega subjetivamente —es decir, sin referirse a ningún objeto ni objetivo real—, y es capaz de trascender los datos y condiciones del lenguaje común, por medio de esta doble forma, verdadera potencia creadora, de la sensibilidad. El artista es aquí tanto el productor de la obra que se hace mirar o escuchar de un modo creador —el sujeto de su *poiesis*—, como aquel que le presta la mirada o la escucha de un modo igualmente creador —el sujeto de su *aisthesis*—. Para una experiencia y una interpretación estética, el artista mítico es una expresión heroica del poder creador de la imaginación por medio de la escucha y de la mirada. No puede ser, por tanto, reducido a una mera alegoría de ninguna categoría o juicio de valor estético concreto, que nos permitiera hablar, por ejemplo, del artista mítico que simboliza «lo ridículo», o «lo bello», o «lo dionisiaco», para encerrarlo así en una definición categórica completa. Los juicios y categorías estéticas, más bien, deberían salir a configurar, como verdaderos instrumentos de análisis, la compleja sustancia estética de la que un artista mítico es portador, para la cual no hay otra categoría que la combinación resultante de las categorías y sensaciones que él mismo convoca. En la interpretación estética, el artista mítico tampoco puede ser considerado ni el exponente de ninguna significación moral, histórica, natural o geoestratégica a reconstruir, ni un puzzle de signos flotantes en su indiferente coherencia y objetividad, ni un síntoma por el que podamos extrapolar ninguna «realidad» biográfica o psíquica de los artistas que en el mundo hayan sido.

Cuando se identifica a un artista mítico con un valor estético concreto, normalmente

surgen incongruencias y desajustes, las tan socorridas excepciones, que lo único que delatan es que esa figura mítica ha quedado apresada en una cárcel de la que ipso facto se ha fugado, o en la que ni siquiera se podría decir que haya ingresado. Esta impresión produce, por ejemplo, la estética de Enrico Fubini sobre los mitos musicales²², a quien la variedad de las leyendas y de sus versiones no le impide afirmar que «todos los mitos musicales se mueven sobre un trasfondo ideológico similar, que tiende a poner en íntima conexión la música con nuestro mundo moral». Qué de «nuestro» y qué de «moral» pueda tener el mundo artístico mítico es un interrogante difícil de obviar, sobre todo cuando las incongruencias abundan. Fubini detecta contradicciones que no resuelve, como la que se da entre la «amoralidad» de la que tradicionalmente se acusaba a la flauta y la invención de este instrumento atribuida a Atenea, diosa de la civilización y del ethos racional. Mientras se tomara a Marsias por inventor, y no sólo intérprete o maestro, de la flauta, parecería coherente sostener la «amoralidad» de este instrumento en relación con su procedencia dionisiaca. Pero, Atenea, ¿cómo iba ella a inventar un instrumento para producir la música de efectos dionisiacos? Lo mismo le ocurre, a la inversa, con el mito de Orfeo. Fubini no puede aceptar el «símbolo de civilización» que Orfeo representa desde el Renacimiento, dada la «potencia mágica y oscura» de su música, por la cual la vida y la muerte, el bien y el mal, se entrelazan y confunden. Es decir, los pactos de Orfeo con Dionisos no le cuadran a Fubini con la imagen clásica de «héroe civilizador» del artista tracio. En lugar de intentar desentrañar la complejidad de los mitos a los que se refiere, Fubini cancela estos desajustes apelando a una especie, nada clara, de «signo ético» (¿también perteneciente a «nuestro mundo moral» históricamente definido, o al de ellos, al mundo de la alta y mítica moralidad del que «nosotros» nunca podríamos participar?) bajo el cual todo el drama mítico musical quedaría englobado, es decir ignorado en sus diferencias estéticamente indisolubles y teóricamente irresueltas.

La interpretación del artista mítico debe utilizar los conceptos y las categorías estéticas únicamente en la medida en que nos aproximen a las diferencias, y nos ayuden a perfilar la complejidad simbólica frente a la que nos situamos y en la que nos adentramos. Esta complejidad se sitúa (escuchada y también en parte avistada) en el sujeto de la interpretación tanto como en el objeto. La interpretación estética debe aproximar, con el ideal de hacer que se encuentren, al objeto de la interpretación con el sujeto. Lo exacto y exhaustivo en este terreno es desaconsejable, y en cierto modo imposible. Nada exhaustos deberían quedar ni el objeto ni el sujeto después de su acercamiento y andanzas compartidas. El sujeto dejará marchar al objeto a distancia, y el objeto no asfixiará al sujeto en su persecución. A veces puede que se inviertan los papeles, y que el sujeto se sienta encontrado por el objeto —que le ha venido siguiendo sin notarlo—, o que el objeto ceda a las presiones del sujeto y acepte en parte desviar su rígida objetividad ya subjetivada. Este trayecto, aunque erótico, no conduce a las bodas ni al clímax del sentido. Tampoco deberá quedar en un

22. Enrico FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Madrid: Alianza, 1990) 31-54. Trad. Carlos Guillermo Pérez de Aranda.

escarceo que en nada comprometa a estos dos extremos heterogéneos y desiguales de la interpretación. El objeto seduce al sujeto, y viceversa, por los elementos que se interponen entre ellos. El poder seductor del lenguaje mítico, del mundo imaginario de la fábula, debe ser compensado e intensificado por el sujeto con los instrumentos por los que se acerca y con los que provoca a su objeto. Esta función seductora debe ser cumplida por las categorías estéticas en la reflexión. Paradoja de la seducción, que los mismos elementos que la producen actúen como obstáculos interpuestos. Sujeto y objeto, por llamarlos de algún modo, ya que estas funciones pueden ser compartidas o transferidas dentro de la esfera subjetiva determinante de la experiencia y de la reflexión estética, se aproximan por lo mismo que se distancian, y a distancia se mantienen gracias a la instrumentalización de su atracción recíproca. Sucede con frecuencia que el hechizo se rompe, y el sujeto sólo persigue su propia e inepta voluntad (fijada sobre todo por las amarras de lo ideológico, lo práctico o lo real) de cazar un objeto que ya ha dejado de responderle y de ser objeto para él, al no haberse logrado fijar unas reglas comunes para entrar ambos en el juego de la seducción hermenéutica. Y a la inversa, el objeto puede adquirir una sobredimensión, documental, ideológica o de cualquier otro tipo, por la cual el sujeto queda de inmediato excluido del acto erótico y reflexivo de la interpretación estética.

En la escucha y la mirada se concentra la acción de los artistas míticos, el modo particular que tienen de hacer que el sentir *originario* se vuelva *iluminante* para la razón y los sentidos. Entre los mitos de la escucha se distingue el poeta-compositor Orfeo, cuya música y canto emanan de la lira, y tienen el poder de envolver la naturaleza toda –la discontinua o aparente, de las individualidades, y la profunda o continua de la voluntad– en una ilusión de armonía que libera al sujeto de los sentimientos agónicos que produce la conciencia de la muerte y la irreversibilidad del tiempo. Su contrafigura es Marsias, el músico que rasga, con los sonidos de su flauta doble, el velo de Maya, y manifiesta la horrible nada sobre la que los individuos forjamos nuestra ilusoria inconsistencia. Lo que Marsias no podrá cantar frente al dios Apolo, lo harán por él las Sirenas (o Cantoras, cuyo nombre se deriva de la palabra púnica *sir*, que significa canto), mito supremo de la escucha. De número impreciso: dos, tres, cuatro, cinco, nueve, o legión, algunas leyendas posteriores a Homero (quien se conformó en la *Odisea* con dos, casi indiferenciadas) construyen con tres Sirenas la matriz de todas las orquestas musicales: según Apolodoro (*Biblioteca mitológica*, epítome 7, 18-19) eran Pisínoe, Agláoipe y Tlexiepiea (también llamadas Parténope, Leucosia y Ligia), y entre ellas una practicaba la música de cuerda (la cítara, próxima a Orfeo), otra la de viento (la flauta, a Marsias), y la tercera el canto. Las Sirenas fueron derrotadas al competir con las Musas, de las que descienden, y con Orfeo, también hijo de las Musas, y predilecto por su fidelidad lírica. El canto embaucador de las Sirenas sufrió una derrota culminante: la escucha resistente de Ulises, el héroe que, sin contracantarles (como hizo Orfeo), con la más pura y calculada escucha (amarrado a la escucha, sin arriesgarse más allá del sentimiento), arrancó de las Sirenas toda la sabiduría épica y profética, la visión utópica, que su canto augura a los que surcan la multiplicidad de los tiempos.

También el espacio presenta sus múltiples mareas, y frente a ellas se han medido las acciones de los artistas míticos. La mirada de Medusa, su poder petrificante, impone a la reali-

dad una fijeza artificial contra la multiplicidad de los tiempos y de los espacios. Una imagen pictórica y escultórica poderosas, fotográfica o cinematográfica, incluso poética (sobre todo la ofrecida por las grandes poéticas del espacio, como las de Mallarmé, Lezama Lima o Jorge Guillén), es hija de esta mirada. Mirada intervenida, purificada por la acción del héroe Perseo (que actúa de este modo como artista mítico de la mirada), con un instrumento en el que la absoluta impenetrabilidad real coincide con la máxima fragilidad formal: el espejo. Por medio del efecto de espejo que produce el escudo de Atenea, diosa de las artes y de la violencia intelectual y civilizadora, Perseo logra apoderarse de la mirada de Medusa. El mito de la mirada es, en realidad, el mito de la reflexión de la mirada. La mirada de Medusa se vuelve hacia sí misma en la expresión de sí misma. Su efecto petrificante es reflexivo: quien ve la mirada de Medusa, ¿no es a sí mismo a quien se ve mirarse en los ojos de Medusa? Es el pasmo de Narciso, también una forma de petrificación, como la de aquellas víctimas de la visión seductora de la propia mirada en la mirada fijadora de Medusa. El espejo manifiesta el deseo abismal de la mirada de Narciso y el horror paralizante de la mirada de Medusa. El deseo y el horror de la mirada es resistido —expresado y contenido a la vez— en el espejo revelador de las artes. El mito pictórico se cifra así en la sentencia que el artista Cocteau recibe de su criatura Cegeste en *El testamento de Orfeo*, el último de sus poemas cinematográficos: «No se obstine usted, un pintor siempre hace su propio retrato». Todo retrato, toda imagen expuesta en el espacio, es siempre una forma de autorretrato, para quien lo hace y para quien lo mira. La imagen artística es el espejo que desencadena la acción iluminante del sentir humano. En la «cristalina fuente» del *Cántico* de San Juan de la Cruz, la criatura que persigue al Amado contempla únicamente una mirada deseante y deseada, o menos aún, el deseo de que esa mirada se produzca en el espejo: «oh cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados». El artista mítico arranca de sus entrañas la mirada de la que desea ser objeto, únicamente él, la mirada de la que sólo él puede ser sujeto. Los ojos deseados son los ojos deseantes reflejados en el manantial cristalino. Retratar es autorretratarse, exponer en el espejo todo el deseo y el horror de que es capaz el sentir originario de lo humano.

The Gumboot dance: sell-out or symbol?

Janet Topp Fargión



The gumboot dance, or *isicathulo* (lit. shoe), is a performance style from South Africa. It is a spectacular, exciting style, danced by a team of men who, clad in heavy gumboots, stamp, slap, clap and kick their heels in perfect synchronization. A leader calls the names of composed and pre-rehearsed sequences which are performed against a beat provided by musicians on one or more of an ensemble of instruments including guitar, piano accordion or concertina and violin. Team members come into their own through the performance of «singles», or solos, when they demonstrate their individuality and talents in a traditionally competitive way.

Two video clips were shown

The style is possibly not totally unfamiliar to an international audience: gumboot sketches are frequently included in international musicals; the opening ceremony of the Rugby World Cup held in South Africa in 1995 featured a performance by a gumboot team. In other words gumboot is frequently used to place an event and mark it as South African. During the 1980s trade unions began to feature gumboot performances for entertainment at rallies; this is in keeping with its history as a workers form of expression, and indeed may be seen to have been instrumental in the crystallization of gumboot's role as a symbol of South African migrant culture. And attempts have and are again being made to introduce gumboot into secondary and tertiary education in Kwa Zulu-Natal (with varying success), allegedly initiated by the Inkatha Freedom Party in the early 1980s (or the Inkatha Movement as it was then) as a symbol of Zulu cultural identity (Muller and Topp 1985, n.p.) On the other hand the patronage of the style by white corporation managers has sparked a debate concerning the true place of gumboot performance within the racially inharmonious South African context: were performers «sell-outs», pandering to the white bosses techniques for oppression? This paper will look at the history and structure of the style within its social and political context to explore its contemporary place in the «new South Africa».

Origins

Several theories have been suggested about the origins of the gumboot dance, some claiming it began in the docklands at Durban, others that it has its origins on the gold mines of the Witwatersrand. It is very likely that whatever the urban setting was, it may well have been connected with the earlier introduction of footgear at rural mission schools «which produced a distinctive sound in comparison with other [barefoot] dances...» (Tracey, 1952:7). Based

on personal research with players in Durban and on analysis of the structure and meaning of the dance, this analysis suggests the dance started on the gold mines and later spread to Durban, and the docklands and railways in particular, with the industrial expansion of the 1920s. Despite obvious «traditional» elements and the contemporary occurrence of the style throughout South Africa, «the environment most crucial to the formation of gumboot was the peculiar social space of the gold mine in and around the city of Johannesburg» (Muller 1996:3) and the continued migrant labour experience of industrialized apartheid South Africa.

The gumboot dance started way out in the Transvaal with the advent of gold and diamond mines. There was a lot more movement from rural into urban areas. Now, Africans by nature, have their own traditional dancing. They couldn't bring these things along, so the only thing was to find out something that could give them a sound, and sing with it and dance to it. And ultimately, gumboot dance was originated. (pers.comm.: Mr Sangweni, head teacher of Ohlange High School, 1985)².

Gumboot developed, therefore, as a hybrid form amongst migrant labourers working on the gold mines. It began during leisure hours as an informal activity; performed for fun but serving as a release of energy as an expression of experience.

The following points briefly describe, on the one hand, links with rural practice, and on the other, reflections of mine/migrant culture. These are further elucidated elsewhere (see Muller and Topp, 1985; Muller 1996).

Links with rural practice

The structure of the performance is dominated by a leader-chorus format which is characteristic of much music-making in the area and the rest of Africa.

The dance comprises a number of rhythmic sequences performed in unison against the regular beat of instrumental accompaniment, a feature which is characteristic of much Nguni³ dance.

Performers compete with one another in «singles» or solos, each trying to outdo the other with impressive manoeuvres. This is a feature that runs through many «traditional» performance styles and has been brought into numerous so-called neo-traditional dance genres⁴. The use of ankle rattles, or *amakhehlese* on the boots, a feature characteristic of many performance genres throughout Africa.

The audience frequently shows appreciation by throwing money at the performers. This encourages the dancers to fire up their performance. Such community support is typical of many performance styles in Africa.

1. Research on the gumboot dance, which forms the basis of this paper, has been carried out by the author and Dr. Carol Muller through 1985 and on numerous trips over the past ten years.
2. In the mid-1980s this school in KwaZulu-Natal had introduced gumboot as an extracurricula activity.
3. The Nguni language group includes Zulu, Xhosa and Swazi speakers who historically inhabit the south-eastern region of Africa, now, politically comprising Kwa Zulu-Natal, Transkei and Swaziland.
4. See Clegg 1982 and 1984.

The dance is constituted from everyday life experience

Mine culture reflections

Evidence of social control in regimentation of performance. Between sequences the leader asks the dancers to mark time with a call of «Lef-right!», and a common sequence is called «Attention!» which requires the dancers to raise their hands to their caps in a salute, military style. Mining compounds and hostels were strictly monitored by compound police.

Tap dancing, jitterbug and other performance styles of the 1930s and 40s and the importance of Fred Astaire. Many uniforms were imitations of American cowboys. Films of the period were shown on mine compounds for entertainment.

Many sequences make reference to urban life experience. The sequence called *Isihamba na Dali* (Go with you Darling/girlfriend) is reference to the fact that, as it was explained by the dancers, it was easier to walk along the street with a woman because two men walking together were instantly suspicious. As far as authorities were concerned they could only be up to no good!⁵.

Many sequences make direct reference to mining locations, such as Germiston, Benoni, Johannesburg, and to urban experience, such as «Good Morning Baas», *Amaphoyisa*, *Abelungu* (white people) which sees the dancers on their knees in a praying position, and to mining experience such as «Danger!».

The use of town instruments such as guitars and violins, piano accordions.

The use of gumboots, in other words, working regalia.

The Gumboot dance should be seen, therefore, like the majority of its performers, as situated between tradition and modernity; rural and urban; pre-industrial and contemporary. But Gumboot should not be seen only as a mirror of society. «The very act of performance plays a socially constitutive role... Performers and audience, by enacting or appreciating a performance, may create themselves as groups in the process» (James 1996:1). The dancers use Gumboot to constitute their own identities. The remainder of the paper suggests some of the ways in which this is perceivable.

From the early stages gumboot was patronized by the white bosses as a means of boosting morale among the workers. They encouraged the formation of formal performance teams which would rehearse and compete with teams from other compounds. Prizes, supplied by mine management, ranged from live animals to cash. This patronage and the association of the style with tourist mine dance shows has led to an understanding, in some quarters, of the dance as a tourist trap manipulated by white businessmen. The following observation by Jeremy Marre and Hannah Charlton in their article which documented their Channel 4 TV series of the mid-80s, «Beats of the Heart», expresses a not uncommon impression held by «outsiders»:

5. Thanks to Carol Muller for this information.

Most publicized of all the tourist traps are the so-called miners' gumboot dances which we were asked to film one day. Nattily dressed miners in polished gumboots performed in a sort of circus for the avid, chattering tourists who photographed the show to take back as a «real slice of black South African life». It was, in fact, funded and staged by the mining authorities. This travesty is a political manipulation of Ngoma, a Zulu group dance with song. (1985:50). Certainly gumboot dancers, and team leaders in particular, could expect a degree of favouritism from management by being given white collar positions, for example. Not an insignificant consideration given the dangers of underground mining and the responsibilities many migrants had, and still have, for supporting large families back home in the rural areas. Certainly many elements of *ingoma* (traditional music/dance events) are seen clearly in gumboot performance. And its promotion may well have been part of the State's policy of keeping Africans as residents of rural reserves rather than allowing them to become city-dwellers. But being a gumboot dancer also enables people to establish personal networks and to create new identities within unfamiliar and an often hostile environment. Teams most frequently comprise members from the same rural areas. No longer able to live in close proximity, through participation in gumboot, individuals are provided with an opportunity to interact with people of a shared background and to project this identity within their new, heterogenous environment. They serve to orientate newcomers to the towns. Moreover, in today's South Africa, with limited opportunities for employment, being a gumboot dancer can provide the edge needed to find work; many large corporations sponsor their own gumboot teams which they need to keep competitive by making sure they have good members. Some older dancers are teaching their sons with this specific purpose in mind. I would argue therefore that performers cannot be seen as sell-outs. Rather, participation in gumboot was a way for Africans forced into urban environments to make sense of their new experience.

Furthermore, the development of new styles incorporating features from this new experience, such as their «natty» dress, the regimented aesthetic of the dance, and the incorporation of aspects of *ingoma*, are testimony to the inspiration of the creators of the dance and are indicators of the processes of cultural adaptation and change. I argue that it reflects and symbolizes, and is part of, the social identity of the participants. Through an analysis of dancers' and teams' stylistic and organizational aspects gumboot can be seen as an indicator of, and is used to create their personal orientation in society as semi-urban with all the connotations of class that this category evokes: for even though many have lived and worked in towns for 20 or 30 years, as migrant labourers their rural homes are considered by them to be their security.

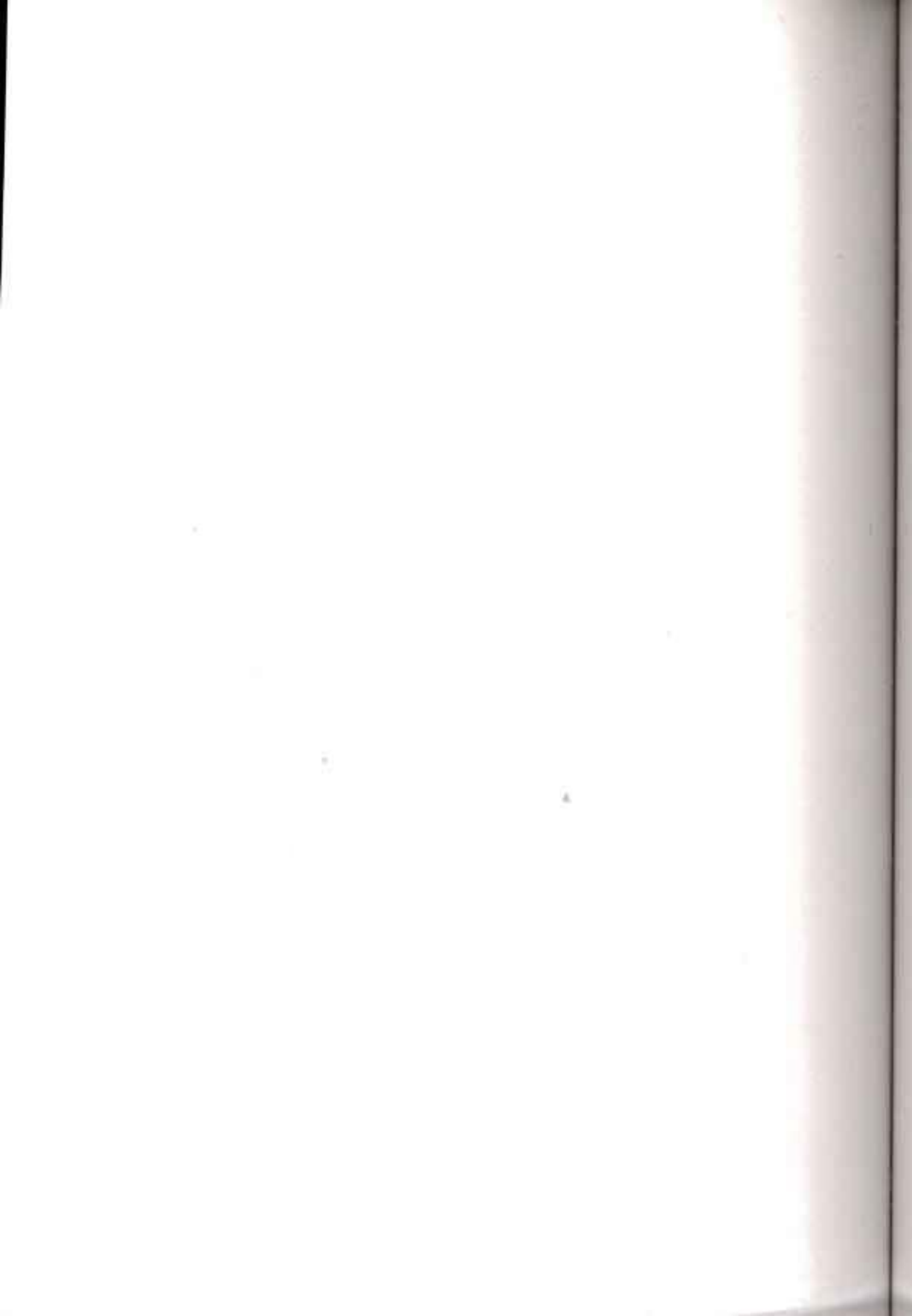
But in contemporary South Africa gumboot performance is becoming part of extra-curricula activities in schools and of the repertoires of theatre/dance groups. Town-based performers have been known to teach rural-based children, thus taking the style directly into rural areas (normally to equip them for the job market); participants no longer come from a single ethnic group (originally Bhaca and Zulu); a number of girls gumboot teams have emerged (Muller 1996:15). Performance has thus moved out of the mining and industrial or migrant culture environments to become part of a much broader cultural experience. In

these contexts certain aspects of the dance have changed. A team made up of 13-18 year old boys and girls at Ohlange High School, for example, wore shiny cat-suit uniforms, used no ankle rattles, used much lighter (non-industrial) boots and performed sequences with names like «Soweto», South Africa's largest township. Carol Muller points out that some of the new girls teams have «changed all the names of their sequences to reflect the contemporary reality of 'shebeen' culture» (1996:15), a township environment where women play a central role as venue owners and beer brewers. For example *amablekjek* (slang for mine compound police and a standard sequence played by virtually all groups) has become *amablekjazz* referencing contemporary township jive which emerged from «shebeen» culture.

In summary, the gumboot dance is taken, for the purposes of this paper, as a case study to demonstrate the relevance of studying cultural expressive forms as indicators of emergent cultural identities and as tools in the creation of these identities. Through a study of gumboot and the surrounding *local* discourse, as of many other symbolic activities, we gain insight into the life experiences of those who participate in it. But more than this, we gain insight into more general cultural processes central to contemporary anthropology such as adaptation, urbanization, and the development of cultural pride and identity. Inextricable are the processes of musical (in the broadest sense) innovation, adaptation and assimilation, and the incorporation of styles as part of cultural heritage.

References

- CLEGG, J., «Towards an Understanding of African Dance: the Zulu Isishameni Style», in A. Tracey (ed.), *Papers Presented at the Symposium of Ethnomusicology*, International Library of African Music, (Grahamstown, 1982), pp. 8-14.
- «An Examination of the Umzansi Dance Style», in A. Tracey (ed.), *Papers Presented at the Symposium of Ethnomusicology*, International Library of African Music, (Grahamstown, 1984), pp. 64-70.
- DEBORAH, James, *Music of Origin: class, social category and the performers and audience of kiba, a South African migrant genre*. Paper presented for the Seminar series on The Societies of Southern Africa, Institute of Commonwealth Studies, University of London, 9 November, 1996.
- MARRE, J., and CHARLTON, Hannah, «Rhythm of Resistance: the Black Music of South Africa», in *Beats of the Heart: Popular Music of the World*, Pluto Press Ltd., (London, Australia, 1985), pp. 34-50.
- MULLER, C. and TOPP, Janet, *A Preliminary Study of the Gumboot Dance*, Unpublished B. Mus. dissertation, University of Natal, Durban, 1985.
- MULLER, C., «Gumboots, Migrants and Fred Astaire: Worker Dance and Musical Style in South Africa», in Michel Agier and Alain Ricard (eds.), *Cahier des Sciences Humaines: Les Arts de la Rue*, OSTROM, (France, 1997/forthc.).
- TRACEY, H., *African Dances on the Witwatersrand Gold Mines*. Johannesburg, African Music Society, 1952.



Tropos, sinestesia y música.

Gotzon Ibarretxe

Como deja entrever el título de esta ponencia hablar de música no es sólo hablar de sonidos, sino también de otros elementos y de diferentes modos de percepción sensorial, pero, sobre todo, hablar de música es hablar de cómo los usos lingüísticos hacen posible la comprensión de los fenómenos sonoros. Por ello, la mía es una propuesta para el debate acerca del modo en que los estudios del lenguaje han incidido en el mundo de la música. Sin duda, llama la atención cómo los estudios humanísticos y, en particular, las ciencias sociales han ido aproximándose a la lingüística y, en general, a la investigación contemporánea del lenguaje. De hecho, eso que ha venido en llamarse el *giro lingüístico* ha operado desde comienzos de siglo tanto en las metodologías filosóficas como en la orientación de disciplinas directamente vinculadas a la actividad humana, como la antropología o la sociología. También, las investigaciones musicológicas han hecho un recorrido paralelo al socaire de las teorías y métodos que han tomado prestados de la historiografía, la etnología y la antropología, ya que éstas a su vez se han ido encaminando cada vez más hacia la comprensión de sus discursos y, en definitiva, al estudio del lenguaje.

En cualquier caso, a pesar de los entrecruzamientos entre esos diferentes discursos, si se consideran los diferentes niveles de narración configurados, por ejemplo, en las ciencias sociales y en las ciencias físicas, parece razonable distinguir, por un lado, un discurso formalizado a la manera de estas últimas, que trata de predecir mediante leyes causales y, en suma, entreteje un relato hipotético-deductivo que estrecha al máximo la relación entre lenguaje y «realidad»; y, por otro lado, un discurso de carácter más bien inductivo que no puede predecir, sino solamente tratar de dar sentido y entender retrospectivamente los hechos humanos mediante modelado narrativo (Azurmendi, 1994:45).

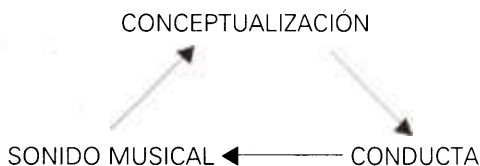
El problema ha surgido cuando el prestigio conseguido por la ciencia en la aplicación y utilidad de sus descripciones, ha pretendido ser emulado por otras disciplinas, que se han empeñado en formalizar su discurso a través de modelos lingüísticos. En concreto, en el mundo del arte, como indica Marchán Fiz, hubo un repliegue a finales del siglo XVIII cuando la estética comenzó a fragmentarse en las diversas poéticas que surgieron en cada arte, escuela o autor, y en la primera mitad del siglo veinte se podían distinguir ya dos posicionamientos claros: el de la *formalización* y el de la *interpretación*. Al final, acabó imponiéndose la interpretación metafórica del lenguaje y de los «lenguajes artísticos», pero la actitud formalizadora perduraría casi hasta nuestros días, sobre todo, en la década de los sesenta con el «*triunfo de un arte sintáctico en la pintura, la música o la poesía, inmerso en el marco teórico y científico de una investigación artística que era proelive a medirse por la capacidad de formalizar y controlar sus resultados*» (Marchán Fiz, 1987:237).

En efecto, en las décadas de los sesenta y setenta, la influencia de la lingüística en el análisis musical fue consecuencia de la aspiración a una mayor *objetividad* y aumento del *status*

científico. Por todo ello, los musicólogos, etnomusicólogos y antropólogos insistieron también en formalizar la música a través de modelos lingüísticos, y de ahí surgieron tres tendencias básicas. 1) la que se aplica a la música a partir de las teorías y métodos popularizados por Lévi-Strauss, 2) los modelos cognitivistas de la teoría chomskiana, por ejemplo en las aproximaciones antropológicas de John Blacking y su método de análisis derivado de la gramática transformacional-generativista, 3) la de la semiología musical de Jean-Jaques Nattiez que intentaba conciliar la perspectiva musicológica y la antropológica a través de la confluencia entre la semiología saussureana y la estética semiótica de Morris y de Peirce. Es cierto que, muchas veces, los modelos lingüísticos se aplicaron mecánicamente sin una idea clara de por qué se hacía así. Por eso, según Feld, en los análisis etnomusicológicos se tomó prestada sólo la *hollow shell* o «cáscara hueca» del formalismo, según Feld: «*el problema de resolver dónde ir es lógicamente previo al problema de cómo llegar allí; mutatis mutandi, el problema de conceptualizar una adecuada teoría es lógicamente previo a explicitar reglas por medio de las abstracciones notacionales de la teoría*» (Feld, 1974:213).

Por otro lado, estaban los requerimientos de una disciplina etnomusicológica que trataba de conjugar el análisis estrictamente musicológico con los aspectos etnológicos y los contextos de uso. No en vano, conseguir la imbricación interdisciplinar entre la aproximación etnológica y la musicológica había sido, desde su inicio, uno de los objetivos más importantes perseguidos por los etnomusicólogos. Sin embargo, no hubo entendimiento en el tipo de relaciones que debían mantener ambas perspectivas y todavía hoy en día sigue en pie el debate en torno a la posibilidad de aunar criterios a la hora de investigar en las dos direcciones.

No hay duda de que se intentaron varios modelos de estudio, como aquél de Merriam propuesto en su *The Anthropology of Music* en 1964, que supuso todo un período de hegemonía metodológica, puesto que fue punto de referencia durante más de veinte años. En efecto, Merriam intentó resolver el problema de cómo relacionar la estructuras sonoras con los conceptos y comportamientos humanos y, según T. Rice, tuvo éxito debido a la ventajosa simplicidad del modelo; es decir, debido a que sus tres niveles analíticos —«conceptualización sobre la música», «comportamiento en relación a la música», y el «sonido musical en sí mismo»—, eran lo suficientemente completos, fáciles de recordar y convincentes. Según Rice, el modelo merriamiano se podría representar con el siguiente diagrama (Rice, 1987:470):



Además, conformaba un modelo efectivo e influyente, porque la interrelación y constante retroalimentación de los tres niveles permitía explicar tanto el cambio como la estabilidad de un sistema musical. No en vano, el propio Rice, tomó buena nota de ello a la hora de

proponer su modelo¹. Sin embargo, el esquema de Merriam —como todos los de la tendencia funcionalista— lo que trataba, en definitiva, era de justificar esa capacidad autorreguladora de un mismo «sistema cerrado» y sus mecanismos homeostáticos de equilibrio social. Por ello, Rice, trató de diseñar su nuevo «modelo para la etnomusicología», intentando dar respuesta a la pregunta de cuáles eran los «procesos formativos» en las culturas musicales del mundo.

Sin duda, ya se venía operando desde una tendencia interpretativa que abogaba por una «etnomusicología humanizante», como en el caso de K. Nketia, S. Feld, B. Wade, Kenneth Gourlay, etc. Aunque, según Rice, todavía no se había explicitado ningún modelo fácil de recordar, convincente y completo como aquél de Merriam. Así pues, Tim Rice recurrió a un libro fundamental dentro de la literatura antropológica como es *La interpretación de las culturas* de Clifford Geertz y, para idear su modelo, se inspiró en esas palabras geertzianas acerca de «los sistemas simbólicos (...) que están contruidos históricamente, son socialmente mantenidos e individualmente aplicados» (Geertz, 1989:301; citado en Rice, 1987:473).

Considerando que la música, como sistema simbólico, tenía idénticos «procesos formativos», Rice configuró un modelo que reconocía, por una parte, la importancia de «la construcción histórica», diacrónica, como estudio de los procesos históricos, junto con la presencia y recreación constante de formas musicales previas, del pasado —quizás un tanto descuidado por la etnomusicología y, según Kay Shelesmay, causa de la ruptura con la musicología histórica—. Luego estaban los procesos «socialmente mantenidos» o los modos en que las instituciones sociales y los sistemas de creencias mantenían o alteraban la música —o viceversa— (aspectos éstos tan bien tratados por los etnomusicólogos desde *The Anthropology of Music*, pero explicados bien reduciéndolos a términos de relaciones causales, bien en términos de contexto o interdependencia de las partes del sistema, al estilo típico del funcionalismo sociológico). Por último, la atención recaía sobre el individuo, al modo de la antropología interpretativa que parecía moverse hacia posturas humanistas donde la experiencia y creatividad individuales eran aspectos importantes a tener en cuenta.

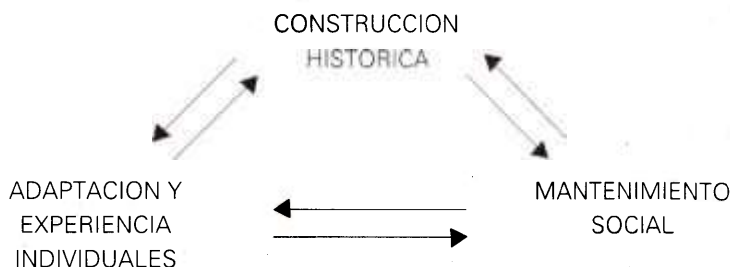
En definitiva, el modelo de Rice daba forma a todo tipo de tendencias etnomusicológicas actuales y pasadas, puesto que resumía las tres grandes fases por las que había pasado la historia de la etnomusicología —y algo más pronto la antropología—: «(...) desde un interés por las cuestiones históricas y evolutivas en su temprana fase de la «musicología comparada», a un interés por la música dentro de la vida social después de *The Anthropology of Music*, y a un

1. A pesar de ello, Ellen Koskoff consideró oportuno matizar la excesivamente simplificada y reducida versión del modelo explicado por Rice, aduciendo que tenía poco que ver con la última y completa versión que Merriam explicaba en su libro de la siguiente manera: «El producto, sin embargo, tiene un efecto sobre el oyente, quien juega tanto la aptitud del ejecutante como la corrección de su ejecución en función de los valores conceptuales. Así tanto si el oyente como el ejecutante juzgan que el producto tiene éxito en función de los criterios culturales para la música, los conceptos sobre la música se refuerzan, reaplican a la conducta, y emergen como sonido. Si el juicio es negativo, en cambio, los conceptos deben ser cambiados a fin de alterar la conducta y producir sonido diferente que el ejecutante espera que concuerde más exactamente con los juicios de lo que se considera propio para la música en la cultura. Así hay un constante feedback desde el producto a los conceptos sobre la música, y esto es lo que explica tanto el cambio como la estabilidad en un sistema musical» (Merriam, 1964:33; citado en Koskoff, 1987:500).

interés por el individuo dentro de la historia y la sociedad en la fase más próxima o reciente» (Rice, 1987:476)². Por otro lado, este modelo permitía integrar los tres niveles de Merriam (sonido, concepto y conducta) dentro de esos procesos formativos:



Incluso, se podían analizar, tanto por separado como juntos, los criterios históricos e individuales –tradicionalmente en manos de la musicología histórica–, y los enfoques culturales y sociales, que tanto habían preocupado a etnomusicólogos y antropólogos.



A pesar de todo, ni el anterior modelo de Merriam y ni éste de Rice pasaban de ser meros esquemas genéricos que no daban cuenta y razón de las herramientas conceptuales que posibilitarían la interrelación entre todas esas dimensiones de lo musical. Por ello, el interés de esta ponencia estriba en tratar de mostrar la importancia de la narratividad como instrumento configurador de significación, conocimiento y, en definitiva, experiencia humana de cualquier tipo, incluida la musical; lo cual es una tarea harto difícil, si se tienen en cuenta las críticas vertidas a la narrativa desde las viejas posiciones historicistas o desde las más recientes versiones neopositivistas, estructuralistas y semiológicas.

En este sentido, hay que destacar el modo en que los deconstructores de la narratividad, como Barthes, Kristeva, Derrida, han visto en ésta un elemento distorsionador de la «realidad»; es decir, un residuo a desterrar del pensamiento mítico. Por el contrario, desde la hermenéutica de P. Ricoeur la narratividad se ha convertido en pura metafísica de las «estructuras fundamentales de la Temporalidad» (White, 1994:25). Por ello, ante esas dos

2. «(...) From a concern with historical and evolutionary questions in its early 'comparative mythology' stage to a concern for music in social life after The Anthropology of music, to a concern for the individual in history and society in the most recent or next phase».

posiciones extremas, en nuestro caso, que es el de H. White, la narrativa constituye simplemente «*la aparición en forma discursiva de una de las posibilidades tropológicas del uso del lenguaje (...) La narrativa es un universal cultural porque el lenguaje es un universal humano*» (White, 1994:27). Pero veamos la aplicación de la narrativa al mundo de la música.

En el caso de las tramas textuales no habría problemas en reconocer el poder de la narratividad para configurar significación. Ciertamente, si la naturaleza tropológica del lenguaje había permitido modelar narrativamente textos historiográficos, filosóficos o míticos, a la manera de los relatos de ficción literaria, sin que por ello se confundieran los discursos, también la descripción etnomusicológica, —como forma de uso lingüístico— podría representarse y, de hecho se había representado como discurso narrativo. Así había ocurrido, por ejemplo, con el evolucionismo que modelaba su discurso con la metáfora del crecimiento, trasplantada del marco teórico de las ciencias biológicas; o también con el relato histórico-cultural configurado por musicólogos y antropólogos mediante la metáfora de la piedrecilla arrojada al estanque, donde se hilaban narrativamente los retales de diferentes tradiciones para confeccionar la historia de supuestas identidades étnicas que se remontaban a tiempos inmemoriales.

Sin embargo por otro lado; plantear la cuestión del análisis musical desde el modelo narrativo conlleva toda una serie de problemas acerca de las posibles analogías entre la música y el lenguaje verbal. Ya desde la antigüedad venían arrastrándose esos problemas y se habían acentuado durante la modernidad con las diferentes teorías vertidas sobre la música tonal. Por otro lado, es precisamente la trama tonal, sujeta a unos parámetros estructurales de ordenación melódica, la que ha servido de base a esas teorías como el estructuralismo de Lévi-Strauss. En suma, para comprender el modo en que se pueden aplicar las metáforas lingüísticas a la música, es necesario conocer previamente el tipo de entramado sonoro que acompaña al universo tonal y las reflexiones que han pululado en torno suyo.

Para ello, también, es imprescindible conocer previamente algunas pautas de pensamiento que han dominado la cultura occidental. De manera que es impensable partir de cualquier reflexión sin recordar aquella alegoría ocular, ilustrada en el mito de la caverna de Platón. Según dicha alegoría, «*el conocimiento y el proceso de obtención de la verdad formarían parte de un proceso de representación: la mente sería algo así como un espejo donde quedaría figurada la realidad gracias a su especial habilidad abstractiva de contactar con los objetos del exterior*» (Azurmendi, 1991:57). Así pues, la *mimesis* entendida como la función representativa en el arte es un concepto que ya desde la antigüedad está vinculado a lo visual, y por ello también a la escritura, ya que —como dice Ong— el pensamiento platónico dependía totalmente de ella, en contraste con la oralidad y la constitución en fórmulas mnemotécnicas de las narraciones homéricas (Ong, 1987:331-2).

Sin embargo, en la cultura occidental, la escritura y el tipo de pensamiento que ésta posibilita ha tenido un desarrollo consciente tardío. Así se entiende que, la fuerte oralidad reinante en la antigüedad y durante la Edad Media evitara, en cierto modo, el desarrollo consciente de una música a la manera posrenacentista, a pesar de que las mismas proporciones matemáticas de la armonía tonal moderna ya se conocieran desde los pitagóricos. En la Edad Media, la escritura estuvo estrechamente ligada a la tradición oral y se utilizaba

como apoyo de ésta, más que para la explotación práctica de los conocimientos teóricos (Shepherd, 1991:98). De hecho, al igual que los exámenes finales de lógica, física o medicina se basaban en una defensa oral por parte del estudiante, tampoco la escritura musical pretendía sustituir la tradición oral del canto gregoriano, sino que solamente trataba de agilizar el aprendizaje y la transmisión de un repertorio que exigía largos años de memorización por parte de los cantores.

Luego, frente a lo que serían las acciones de carácter comunitario propiciadas por la oralidad, la lectura individual de la partitura traería consigo esa actitud interiorizada y solitaria que Ong ha intentado explicar (1987:73). También Small apunta en este sentido cuando compara las culturas de tradición oral con la tradición escrita de la música occidental y dice que, «*muchas culturas han llegado a establecer formas de notación musical, pero estas notaciones han funcionado principalmente a modo de recursos mnemotécnicos, posteriores al hecho creativo, para ayudar al músico a recordar lo ya hecho; sólo en la música occidental la partitura ha llegado a convertirse en el medio gracias al cual tiene lugar el acto de la composición, y esto mucho antes de que se oigan efectivamente los sonidos, mientras el compositor se debate con los problemas de la composición en el silencio y el aislamiento de su estudio*» (Small, 1989:39). Pues bien, es justamente este proceso de interiorización que acompaña al empleo de la escritura o de la notación musical el que nos lleva al concepto de «mimesis interiorizada» que pondrá en relación música y lenguaje en el espacio armónico-tonal o el *spatialized time* de la música tonal (Shepherd, 1991:110). Pero vayamos por partes.

En efecto, la denominación griega *mousiké* constituía esa unidad entre música y lenguaje, por la cual el ritmo de la ejecución venía marcado por el esquema métrico del texto, con su alternancia de sílabas largas y breves. Sin embargo, esa unidad entre formas musicales y poéticas se fue rompiendo hacia finales del siglo V a. C. y ya en las tragedias de Sófocles se buscaban cada vez más nuevos efectos tímbricos y de volumen, así como el empleo de melodías poco habituales como las frigias y las ditirámicas, imitación de sonidos de la naturaleza, improvisaciones instrumentales, etc. No es extraño que Platón rechazara ese tipo de música mimética porque, según él, sólo la unidad de la *mousiké* podía garantizar una función ética en la música. De hecho, la teoría ético-musical de Platón defendía la subordinación de la música instrumental a la razón verbal, ante el temor de que ciertas armonías produjeran en el alma un efecto anímico nocivo.

Curiosamente, mientras en el sistema escolástico medieval la música se estudiaba dentro de las denominadas *artes reales* del *quadrivium* junto con la aritmética, la geometría y la astronomía, (en vez de las artes del decir del *trivium* (gramática, retórica, dialéctica) en la tradición greco-romana la *ars musica* formó parte de las artes verbales (prosodia y métrica). De ahí que, como dice Neubauer, «las teorías de las pasiones de la antigüedad estuvieron más cerca de la retórica que del pitagorismo» (1992:75)³; Sin embargo, en adelante las interpretaciones matemáticas de tradición pitagórica coexistirían con las teorías retóricas de la música.

3. No hay que olvidar que fue la *Institutio oratoria* de Quintiliano del año 95 d. C. la primera obra que planteaba explícitamente una analogía entre la música y la retórica.

De hecho, entre los teóricos de las pasiones de los siglos XVI y XVII, la música entendida como representación de las emociones se empleó como encarnación de la teoría pitagórica. La teoría griega del *ethos* musical se recuperó en el Renacimiento y encontró una aplicación práctica en el estilo recitativo del melodrama barroco. Después, durante el siglo XVIII se produjo un afianzamiento de las teorías retóricas, así como cierto desprestigio de las interpretaciones matemáticas, y los partidarios de la música descriptiva experimentaron en torno a la imitación directa tanto del contenido de las palabras, como de los sonidos naturales, por ejemplo de una tormenta, o el canto de un gallo. Sin embargo, a finales del siglo XVIII, se revalorizaron las teorías de las pasiones y el término de *imitación musical* se recuperó, esta vez entendido como «mímesis interiorizada» o representación de emociones. Precisamente, el proceso de «interiorización de la imitación» fue el que no sólo revitalizó las teorías de las pasiones, sino que además abrió el camino hacia esa valoración de la música autónoma que se desarrollaría en la estética musical romántica (Neubauer, 1992:169; Fubini, 1988:215). Esto trajo consigo que la música instrumental del período clásico-romántico comenzara a representarse análogamente a la lucha psicológica de los personajes en el género melodramático. También la ópera había evolucionado en este sentido, puesto que el mismo recitativo que antes vehiculaba gran parte de la trama en las óperas de estilo retórico—como las de Monteverdi—, cedía terreno a las melodías de las arias en la ópera veneciana. Incluso se intentaba cada vez más que las oberturas y los interludios musicales se integraran en esa trama para que la música sola participase en la dramatización de la obra. De hecho, la música instrumental comenzó a ser tratada de igual modo que cualquier género melodramático. Como dice Small, «*toda la música de la tradición clásica occidental in cluyó algunas características de la ópera, es decir, del género dramático (...) una sinfonía es un psicodrama, la lucha interior de un individuo (...), el concierto una apasionante representación del individuo enfrentado con la multitud (...) el criterio para la valoración de una obra musical es teatral*» (Small, 1989:91).

Paradójicamente, al prescindir del componente verbal, la mímesis interiorizada o retrato psicológico de la música instrumental requería de la configuración de estructuras musicales más formalizadas; es decir, cuando la música actuaba autónomamente sin el acompañamiento de la palabra, depuraba más sus recursos armónicos para entramar estructuras más formalizadas, a la manera de los géneros narrativos de la época. Así, por ejemplo, en la *forma sonata*—cuya estructura narrativa Fubini compara con la novela (Fubini, 1988:246)—dos temas enfrentados se exponían, desarrollaban y reexponían dentro de una estructura de tipo trama (White, 1994:12-13).

Ocurre lo mismo con otras formas musicales del período clasicoromántico, donde es impensable reconocer un desarrollo musical sin conocer previamente los temas de la exposición, lo que hace que el oyente prevea *grosso modo* el acontecer discursivo que se dirige hacia un final en la cadencia tonal. Así pues, las pequeñas células melódicas, los motivos musicales, las frases y los períodos musicales forman parte de una trama melódico-armónica tonal supeditada a la forma global. Tanto la melodía como la armonía están sujetos a ese entramado formal. Pues bien, es justamente esa idea de donde parte el estudio de la metáfora y la metonimia realizado por Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* y en las *Mitológicas*.

Es decir, según él, [equivalentes de la *armonía* y *melodía* musicales] el estudio de la *metáfora* o las «asociaciones paradigmáticas» y la *metonimia* o las «cadenas sintagmáticas», así como las «transformaciones» de metonimización de la metáfora, y viceversa, posibilitarían la comprensión del *significado* de un mito, un rito o una partitura⁴.

En efecto, el estructuralismo de Lévi-Strauss se articula como «metáfora artística» (o musical) al tratar de descodificar el mensaje de un mito o cualquier acción ritual, análogamente al modo en que un director de orquesta lee la partitura musical. Es decir, igual que para entender una partitura en su totalidad hay que leerla tanto de izquierda a derecha, o melódicamente, como de arriba hacia abajo, verticalmente o armónicamente; para descubrir el significado de un mito habría que simultanear los episodios de una historia mítica o los temas de una obra musical que reaparecen, no en una secuencia lineal, sino en diferentes momentos de la obra. Esos temas constituirán los referentes identitarios de esa retórica tonal narrativizada. Como dice el propio Lévi-Strauss, «*hay, pues, una especie de reconstrucción continua que se desarrolla en la mente del oyente de la música o de una historia mitológica. No se trata sólo de una similitud global. Es exactamente como si al inventar las formas específicamente musicales la música sólo redescubriese estructuras que ya existían a nivel mitológico*» (Lévi-Strauss, 1987:72).

Del mismo modo que en una historia mitológica, el oyente de una partitura tonal va reconstruyendo la forma global a través de la relación que establece entre los temas musicales que ha escuchado, las variaciones que escucha y las que espera escuchar. De manera que la comprensión de un mito y de una obra tonal es consecuencia de mantener la conciencia de la obra como un todo orgánico, con un comienzo, una mitad y un final. Es en este sentido que Lévi-Strauss habla de la desaparición del mito y su reemplazo por el género literario de la novela en los siglos XVIII y XIX, cuando aparecen también los grandes géneros musicales clásico-románticos. Además, según él, «*es bastante probable que lo que sucedió en el siglo XVIII, cuando la música asumió la estructura y la función de la mitología, esté por suceder nuevamente ahora, cuando la denominada música serial sustituye a la novela como género, en el momento en que ésta está por desaparecer*» (Lévi-Strauss, 1987:78). Sin duda, el antropólogo francés reconoce la inoperancia del paralelismo metodológico establecido entre la comprensión de la música y de la mitología más allá de ese marco tonal del período posrenacentista que se extiende, aproximadamente hasta finales del siglo XIX (1987:77). El serialismo carece de esa previa *sintaxis general* fundamentada en las relaciones jerárquicas que mantienen las notas de la escala entre sí, y la «lógica interna» se renueva constantemente cada vez que el compositor crea una nueva serie. Además, las analogías entre lenguaje y música son cada vez más difíciles a medida que se va negando el concepto mismo de estructura dentro las poéticas musicales contemporáneas de carácter aleatorio. Incluso, la ruptura es más radical en el caso de la música electrónica, que se desvincula totalmente de la tradición al prescindir incluso de la notación.

4. Análogamente, el antropólogo escocés James Frazer había distinguido entre «magia homeopática» (asociación metafórica o por similitud) y «magia contagiosa» (asociación metonímica o por contigüidad).

Pues bien, para aplicar los modelos de la lingüística estructural al análisis musical, Lévi-Strauss toma la concepción saussureana de signo lingüístico, según la cual un significante siempre está ligado a un significado y, por ello, parece que se establecen unas relaciones estables entre el sistema de significantes y el de los significados. Desde esta perspectiva, se reproduce el análisis de representación clásica, ya que se supone la existencia de un *código* o punto común externo a la misma representación, que es compartido por el emisor y el receptor. De este modo, para estudiar la significación de un sistema cultural como el musical, bastaría con descodificar el mensaje del compositor. Sin embargo, al contrario que el estructuralismo y las estéticas de corte formalista, Nattiez se da cuenta del problema que surge con la polisemia de los significantes, tanto los artísticos como los del lenguaje común propiamente. Así pues, opta por el concepto de signo peirceano donde el objeto de estudio es un «objeto virtual» que no existe sin la infinita multiplicidad de los interpretantes, que a su vez se convierten en signos (Nattiez, 1990:6-8).

Indudablemente, el signo peirceano es bastante más dinámico y complejo de como a veces lo presenta el propio Nattiez (1990:6), ya que en dicho signo todos los niveles interaccionan y mutan, no sólo el interpretante. Sin embargo, las definiciones de Peirce le sirven a Nattiez para proponer –junto con Jean Molino– su modelo semiológico de análisis de la significación musical, configurado en tres dimensiones: la «poiética», que correspondería al proceso de creación de la forma simbólica; la «estética», que sería la resultante del proceso de percepción y construcción del significado asignado a la forma; y el «nivel neutro», o el de la música como pura estructura física y material del signo; es decir, como partitura (Nattiez, 1990:11-12). Sin embargo, desde una perspectiva pragmática, Feld indica que es imposible hablar de significado sin hablar de *interpretación*. Por ello, pone en duda la validez del modelo tripartito de Nattiez, y cuestiona la validez del análisis en el «nivel neutro» o en las propiedades inmanentes a la estructura material, negando la posibilidad de reducir la cuestión del significado a un nivel formal y de relaciones lógicas (Feld, 1984:4). Además, es importante redundar en la idea de *interpretación*, debido a las relaciones que necesariamente se dan entre ficciones textuales y valores socioculturales.

Hay que tener en cuenta que Nattiez, así como la semiología musical en general, han centrado sus estudios en los textos musicológicos que tratan, sobre todo, de música tonal y que, por ello, esos textos están repletos de metáforas estructurales literalizadas con el paso del tiempo. Kingsbury pone abundantes ejemplos de imágenes espaciales y arquitectónicas fosilizadas en conceptos como «escala» (que originalmente quería decir «paso»), «progresión» armónica, o «estructura» musical –esta última muy habitual como encabezamiento de libros destinados a la enseñanza musical como *Audición estructural* (Salzer, 1952) o *Funciones estructurales de la armonía* (Schoenberg, 1954)– incluso, metáforas económicas y jurídicas que ponen más en evidencia los valores occidentales (Kingsbury, 1991:196). Sin embargo, ese léxico literalizado y tecnificado de los textos musicológicos sólo informa de los valores occidentales de los últimos siglos, no de los valores que conlleva, por ejemplo, la música contemporánea, ni los que conlleva la música que han producido otras culturas. En muchas de éstas, los fenómenos sonoros están integrados en diferentes conglomerados de prácticas y creencias, y no hay ni textos elaborados por especialistas ni

analistas que diseccionen esos textos. Además, como hemos visto, tampoco los análisis levistraussianos servían de mucho más allá de la música tonal. Por ello, la única manera de entablar un diálogo con esas culturas es investigar en los procesos metafóricos y sinestésicos que informan de experiencias musicales diversas y el modo en que a través de ellas se incoa valor e identidad (Feld, 1984: 14). Veamos esto con algún detenimiento.

Llegados a este punto conviene recordar, siquiera, el concepto de cultura que propone Geertz, como entramado de sistemas simbólicos que son «fuentes extrínsecas de información», esto es: *«Por 'extrínsecas' entiendo sólo que —a diferencia de los genes— están fuera de las fronteras del organismo individual y se ensuentran en el mundo intersubjetivo de común comprensión en el que nacen todos los individuos humanos, en el que desarrollan sus diferentes trayectorias y al que dejan detrás de sí al morir. Por fuentes de 'información' entiendo sólo que ellas —lo mismo que los genes— suministran un patrón o modelo en virtud del cual se puede dar una forma definida a procesos exteriores»* (Geertz, 1989:91). Según Geertz, en el ser humano los «procesos genéticamente programados» son tan generales que éste necesita de esas fuentes de información o modelos culturales que le ayuden a aprehender la «realidad». De ahí que se pueda distinguir, al menos a nivel analítico, entre «modelos de» y «modelos para» la realidad: con todo, al contrario de los «modelos para» que marcan unas pautas de acción como lo hacen los genes y otros sistemas no simbólicos que proliferan en la naturaleza, los «modelos de» son esquemas simbólicos propios de los humanos que representan el mundo a modo de planos, mapas, partituras, teorías, ideologías o relatos míticos.

En cualquier caso, según Geertz, el pensamiento humano se caracteriza por su capacidad de transposición recíproca entre modelos *de* y *para*, y esto es claro, por ejemplo en el caso de los sistemas simbólicos como el arte o la religión, donde una misma imagen puede tener, dependiendo del contexto, un valor estético o formar parte de un plan ritual. Precisamente, al hilo de esta conjunción recíproca entre creencias y prácticas, el antropólogo J. Fernández ha examinado las funciones de la metáfora en la cultura expresiva (1974), retomando y dando un giro peculiar al estudio de la metáfora y la metonimia realizado por Lévi-Strauss. Para ello ha propuesto una tricotomía básica compuesta por señales, signos y símbolos, y en ella, dependiendo también de la situación, una mera señal orientativa en la acción puede convertirse en un símbolo cargado de sentidos conceptualizados y muchas veces expresos.

Ahora bien, según Fernández, en el espacio de cualidades que organiza una cultura, la imagen-signo será el elemento más vital, puesto que está pleno de significados no conceptualizados, y no abstraídos del sujeto pronominal como ocurre con el símbolo; lo cual le permite proyectarse sobre ese sujeto, dotándole de identidad y, de este modo, completándolo. Por cierto, será ésa la principal función de la metáfora: proporcionar identidad a los sujetos pronominales mediante la atribución de imágenes-signos. Otra función sería, por ejemplo la de trasladar a los sujetos primarios a una posición óptima dentro del espacio cualitativo de la cultura. Sin embargo, las metáforas no son únicamente herramientas de persuasión, sino que también pueden llevar a un plan de actuación ritual al metonimizarse, al ser tomadas en su sentido literal. En cualquier caso, los pronombres primarios (el «yo», «tú», «él», «ella») serán los verdaderos artífices o creadores de una cultura y sobre ellos se predicará un *corpus* de imágenes, a modo de asociaciones metafóricas y metonímicas.

Esta teoría mentada como «pronominalismo», o también como el propio Fernández ha denominado «teoría del espacio semántico» es fruto *«de la necesidad constante en la vida humana, de llenar huecos léxicos y en este llenar no solamente estructurar sino revitalizar nuestra experiencia. Es una teoría también del genio particular de cada idioma y, por tanto, de la necesaria 'coevolución' de idiomas: la particular aportación que puede llevar cada uno al entendimiento humano en general»* (Fernández, 1990:148). Como ejemplo, un proceso de atribución pronominal al que ha recurrido durante milenios la humanidad ha sido el de las imágenes animales. De ahí que la identificación con animales haya sido algo habitual en los juegos infantiles donde se simulaba ser un burro, una vaca o una gallina. Este tipo de predicaciones animales son las que ha estudiado Fernández, por ejemplo, en relación a los pronombres asturianos.

Pues bien, tampoco el poder persuasivo y performativo de la metáfora ha pasado desapercibido ante los ojos de etnomusicólogos como Feld que ha estudiado la manera en que las metáforas de los Kaluli de Papúa Nueva Guinea mediaban entre los sentimientos sociales y las diversas modalidades sonoras. En este sentido, la etnografía de S. Feld *Sound and Sentiment* (1982) es una muestra más del modo en que el humano rellena los huecos de su identidad, como cuando el Kaluli construye su categoría social como hombre, mujer, viejo o joven convirtiéndose en pájaro, *becoming a bird*: esto es, cantando, bailando y travistiéndose como un determinado pájaro (Feld, 1990:218).

Abundan también las atribuciones zoomórficas, por ejemplo en la tradición vasca, de manera que la narrativa oral, así como las canciones y las danzas tradicionales, están repletas de alusiones a la fauna autóctona; lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta que el mundo animal ha permanecido estrechamente unido a la vida cotidiana de los personajes de esa tradición vasca. Por ello, también las identidades pronominales han extraído cualidades diversas de esa atribución metafórica animal. Así se entiende que ciertas canciones y danzas se nombren como pájaros y otros animales. En concreto, algunas *Mutildantzak* o danzas de chicos se conocen como *billigarroa* (malviz), *añarxume* (cría de la golondrina), *zozodantza* (danza del tordo) o *txoriarena* (la del pájaro). Y probablemente, como sospecha el propio P. Donostia, algunas de esas danzas estén diseñadas a partir del canto o de los movimientos de esos animales.

También algunos juegos infantiles se nombran como el *zezenketan* (al toro), el *oilar-burruka* (pelea de gallos) o el *kukuka* (al cuco). Por ello, como dice M. Azurmendi, *«la imitación no consiste simplemente en hacer lo que hacen otros, sino en provocar en uno mismo la actitud que se provoca en otros: se juega a expresar en común lo que los animales expresan, a realizar en grupo lo que los animales realizan, adoptando sus diferentes personalidades y papeles y asumiéndolos»* (1993:42).

A la vista de los ejemplos presentados, es preciso resaltar el hecho de que la metáfora, junto al poder que tiene para elaborar conceptos abstractos y vehicular identidades a través de imágenes concretas⁵, tiene otra característica, muy importante para el mundo del arte, y es,

5. Es ése en definitiva el cometido de la metáfora: concebir una cosa en términos de otra (Lakoff y Johnson, 1986:74).

justamente, su capacidad de poner en conexión diferentes ámbitos de la experiencia. En concreto, la metáfora puede vincular diferentes modalidades de percepción sensorial, como puede ser el sonido con los colores, el tacto o el movimiento, y esto es lo que se conoce por el fenómeno de la sinestesia. En este sentido, N. Goodman critica las doctrinas formalistas de la música diciendo que «*las formas y los sentimientos de la música no están en absoluto confinados al mundo sonoro, y hay muchos esquemas y emociones, muchas formas, contrastes, rimas y ritmos que les son comunes a lo auditivo y a lo visual, así como también con frecuencia a lo táctil y a lo cenestésico*» (Goodman, 1990: 145-146).

Esta misma interacción de medios expresivos había hecho que Wittgenstein imaginara unos tonos musicales a través del movimiento rítmico de los dientes. Según decía, «*también puedo imaginarme música sin el movimiento de mis dientes, pero entonces los tonos son mucho más esquemáticos, menos claros, menos expresivos*» (Wittgenstein, 1989:57). Indudablemente, a pesar de que la sinestesia sea un hecho omnipresente en el lenguaje verbal, en la música y en la creación artística en general, su reconocimiento explícito y análisis consciente no es algo que prolifere en los trabajos de antropología, etnomusicología y estética. Además, no hay que olvidar que en las culturas musicales ágrafas los fenómenos sensoriales de todo tipo se interpenetran irremediamente. Por otro lado, el mundo del arte contemporáneo no sólo no rehuye de esos desplazamientos sinestésicos, sino que más bien los potencia.

En definitiva, es necesario decir que los tropos lingüísticos no sólo constituyen un instrumento fundamental en la investigación del arte y de las ciencias sociales, sino que además son la única vía de acceso a esos mundos posibles que conforma el humano en su quehacer cotidiano, al interactuar con el medio. En este sentido, y para acabar, se puede decir que el interés de las investigaciones musicales versa, fundamentalmente, en hacer comprensible cada sistema musical, y sus posibles relaciones con otros sistemas musicales, estudiando éstos como urdimbres intersubjetivas entretejidas mediante retóricas configuradas en contextos de uso específicos.

Bibliografía

- AZURMENDI, Mikel, «Palabras en color y cosas en color en la cultura vasca tradicional», en *Arte y estética. Metáforas de la identidad*, (Donostia, 1991).
- *Nombrar, embrujar*. Irún, Alberdania, 1993.
- «Narrativa y ciencias sociales», en *biTARTE 2*, (Donostia, abril 1994).
- FELD, Steven, «Linguistic Models in Ethnomusicology», *Ethnomusicology*, XVIII/2, (May, 1974).
- *Sound and Sentiment*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982, (1990).
- «Communication, Music, and Speech about Music», *Year book for Traditional Music*, 2, (1984).
- FERNANDEZ, James, «The Mission of Metaphor in Expressive Culture», *Current Anthropology*, vol. 15, nº 2, (1974), pp. 119-145.
- «Huecos léxicos y revitalización lingüística en el asturiano moderno», en *Literatura*, 8-9, La Primitiva Casa Baroja, (San Sebastián, 1990).

- FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, (1976). Madrid, Alianza Música (AM 31), 1988.
- GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, (1973). Barcelona, Gedisa, 1989.
- GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos*, (1978). Madrid, Visor, 1990.
- KINGSBURY, Henry, «Sociological Factors in Musicological Poetics», en *Ethnomusicology*, 25/2, (1991).
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark, *Metáforas de la vida cotidiana*, (1980). Madrid, Cátedra, 1986.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, (1962). México, F.C.E., 1984.
- *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, (1964). México, F.C.E., 1986.
- *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, (1971). México, Siglo XXI, 1976.
- *Mito y significado*, (1978). Madrid, Alianza editorial, 1987.
- MARCHAN FIZ, Simon, *La estética en la cultura moderna*. Madrid, Alianza Forma (64), 1987.
- MERRIAM, Alan P., *The Anthropology of Music*, (1964). Northwestern University Press, 1984.
- NATTIEZ, J.J., *Music and Discourse*. New Jersey, Princeton University Press, 1990.
- NEUBAUER, John, *La emancipación de la música*, (1986). Madrid, Visor, 1992.
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, (1982). México, F.C.E., 1987.
- PEIRCE, Ch. S., *Obra Lógico-Semiótica*, (1931). Madrid, Taurus, 1987.
- SHEPHERD, John, *Music as Social Text*, (1991). Cambridge, Polity Press, 1991.
- RICE, T., «Toward the remodeling of ethnomusicology», en *Ethnomusicology*, 31 (3), (1987), pp. 469-488.
- SMALL, Christopher, *Música, Sociedad, Educación*, (1980). Madrid, Alianza Música (AM 45), 1989.
- WHITE, Hayden, «Imaginando la naturaleza de tiempos pasados: teoría literaria y escritura histórica», (1989), en *biTARTE 2*, (Donostia, 1994).
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Observaciones*, (1977). Madrid, Siglo XXI, 1989.



Culturas en *Contacto* en nuestra sociedad actual. Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través del fenómeno musical.

Josep Martí i Pérez

Sin duda alguna a grosso modo, una de las aportaciones más fructíferas de la antropología al campo de estudio musical es el hecho de considerar la música como un fenómeno que va mucho más allá de la mera organización sonora y del ámbito de la estética. El hecho de considerar la música como cultura en el sentido antropológico del término nos hace tener en cuenta factores socioculturales que pueden ser determinantes en los procesos de creación, representación y recepción de la música, aspectos todos ellos que conciernen directamente también a la musicología. No se trata de una aportación meramente complementaria sino que en ocasiones también puede tener importantes repercusiones en aspectos fundamentales de la disciplina musicológica. Pensemos, por ejemplo, en la tripartición de nuestro universo musical en música culta, folklórica y popular moderna. Se trata de una tripartición que se considera punto de partida para la investigación musicológica y que condiciona metodologías, valores e intereses de la disciplina. Se trata de una tripartición que se considera tan natural, que pocas veces se la cuestiona o incluso se la generaliza para todo el planeta cuando de hecho, tal como nos muestra claramente la antropología, se trata de una elaboración típicamente occidental y que obedece a una serie de valores sociales muy concretos más que a criterios de naturaleza intrínsecamente musical. Esta tripartición forma parte de aquello que el sociólogo Peter Berger denominaba *stock of knowledge* de la sociedad¹ y que en este caso posee no poca importancia, tanto conceptual como pragmáticamente para nuestra cultura musical.

Actualmente, como resultado del proceso de globalización, de las migraciones humanas que tienen lugar principalmente por razones económicas y políticas, la problemática de las culturas en contacto posee una indudable relevancia social. Se habla de «sociedades pluriculturales» y se habla también de «multiculturalismo», un concepto que implica mucho más que el mero contacto cultural que se da de manera estable entre diferentes culturas que conviven. El concepto de multiculturalismo, tal como se ha ido forjando en los últimos años, implica la idea de la armoniosa existencia entre diversas culturas dentro de una misma sociedad. Si partimos de la base del gran poder de movilización que tiene la música, de su poder de articulación social, de elemento de gran importancia para la configuración del ámbito expresivo de la etnicidad, resulta claro que dentro de la problemática de la

1. BERGER, Peter L. y LUCKMAN, Thomas, *La construcción social de la realidad*. Barcelona, 1988, (1ª ed. original 1966), p. 65.

pluriculturalidad, la musicología y la antropología tienen un largo camino que recorrer en mutua compañía.

Cuando ponemos en relación los conceptos de música y pluriculturalidad parece que resulta inevitable hablar de los préstamos, influencias, mestizajes, etc. en relación a la materia musical. Parece que tendríamos que hablar de la rumba catalana, de la *world music* o «músicas del mundo», de músicas caribeñas, es decir de todo esto que hoy podríamos etiquetar como de «músicas mestizas». Sobre esto se ha hablado ya en cierta medida, y conviene también que se siga hablando. No obstante, no será éste el tema principal de mi intervención que obedecerá quizás a una orientación más antropológica que etnomusicológica. Mi principal fase de atención no será la materia musical en sí sino las representaciones sociales que, en un media pluricultural, surgen alrededor de las prácticas musicales, representaciones importantes no tan sólo para la sociedad que las crea y/o cobija sino también para el mismo desarrollo de la música como materia sonora y de su práctica. Antes que nada me parece de interés dedicar algunas líneas de mi intervención a la idea de multiculturalismo. En un principio, el término «multiculturalismo», empezado a utilizar en los años 60, quería hacer alusión de una manera neutra al fenómeno del contacto entre diferentes culturas y de manera más específica entre las que se pueden encontrar dentro de un mismo estado². Algo posteriormente, el término perdió su carácter neutro e implicaba ya, animado por posicionamientos relativistas, la idea de que las diferentes culturas dentro de una sociedad merecen el mismo respeto e interés académico³. Actualmente, el pensamiento básico que incluye este concepto es la idea o ideal de la armoniosa coexistencia de grupos cultural o étnicamente diferenciados en una sociedad plural⁴. Es sencillamente la idea del mosaico, tal como se la entiende en algunos países como por ejemplo en el Canadá y que contrasta con la idea del *melting pot* o integración total estadounidense: El multiculturalismo aboga por la convivencia de diversas culturas compartiendo un mismo espacio en un mismo marco temporal y que en su conjunto conforman una sociedad. En el plano musical y por lo que a la sociedad española se refiere, ésta es, por ejemplo, la idea que se respira en la organización de muchos festivales musicales que tienen lugar en regiones con altos índices de inmigración en los que se intenta dar cabida a las manifestaciones artísticas de diferentes grupos poblacionales que diferenciamos mediante criterios de etnicidad: al lado de aquello que se considera autóctono, se hacen figurar músicas y coreografías no tan sólo de diversas regiones españolas sino también de los inmigrantes extranjeros, especialmente magrebíes, africanos, subsaharianos, filipinos o hispanoamericanos que, a pesar de constituir en España todavía colectivos de reducidas dimensiones, van creciendo progresivamente, y lo que es más importante, forman parte ya definitivamente del paisaje urbano, tal como el resto de la población.

Cuando se define multiculturalismo no se acostumbra a olvidar, que este concepto implica

2. TANLEY, Fred, *Multiculturalism*, en Michael Payne (ed.), «A dictionary of Cultural and Critical Theory», (Blackwell, 1966), p. 353.

3. *Ebenda*, p. 354.

4. Cfr. CASHMORE, E., *Dictionary of race and ethnic relations*. London/New York, 1994 (1ª ed. 1984), p. 216.

también ideología, como discurso y como conjunto de prácticas y políticas⁵. En estas reflexiones partiremos también de la base no tan sólo de que la idea de multiculturalismo tenga repercusiones políticas o pueda ser instrumentalizada, sino que la idea misma es ideología y que incluye una serie de narrativas bien concretas que hará falta esclarecer. Hoy día se habla a menudo de «multiculturalismo» como la panacea que ha de asegurar el derecho a la diferencia de los distintos grupos que componen una población. En el barrio del Raval de Barcelona, por ejemplo, actualmente el barrio barcelonés más cosmopolita, no es nada extraño encontrar de vez en cuando pintadas en las paredes que lo reivindican: *Per un Raval multicultural*. Pero ya he indicado que multiculturalismo, aquel conjunto de actitudes que nos hacen creer en la convivencia armónica entre culturas diferentes, es ideología, es decir un conjunto de ideas que legitiman intereses creados en determinados sectores de la sociedad. Lo que hoy día ya no está tan claro, no obstante, es que se trate de los intereses de los inmigrados.

Desde hace unas dos décadas, en algunos países occidentales han proliferado los diferentes discursos sobre multiculturalismo, en muy buena parte destinados a mejorar las condiciones de vida de minorías étnicas o de las balsas de inmigrantes que se van formando en estos países del primer mundo. No obstante, en contra de lo presupuesto y de las innegables buenas intenciones, muchas de estas políticas han resultado ser negativas, aislando todavía más a los miembros de las minorías en lugar de facilitarles su integración en la sociedad⁶ o bien produciendo más bien una aversión por la diferencia⁷. Parte del problema recae muy posiblemente en la aplicación concreta de las políticas multiculturalistas que pueden ser más o menos mejorables. Pero no es ésta la cuestión que querría tratar ahora, sino hacer algunas reflexiones sobre el mismo concepto de multiculturalismo a través de las prácticas musicales. Mi tesis es que, en el fondo, esta idea más que velar por los intereses de los recién llegados es en muy buena medida un caballo de Troya de nuestra cultura etnocrática occidental destinado a reforzar aquello que la modernidad tiende en parte a difuminar.

Los nuevos medios de comunicación permiten que aquella vieja idea de la aldea global de McLuhan sea ya hoy una realidad y que el contacto entre diferentes culturas se potencie enormemente. En una ciudad como Barcelona, por ejemplo, conviven ya el tango con el jazz, el rock con las diversas manifestaciones de folklorismo musical, la ópera, el flamenco andaluz, la rumba catalana y las prácticas musicales de los inmigrantes africanos. Pero dentro de este caldo tremendamente pluricultural, es fácil observar que no todas aquellas músicas que son percibidas por la población como procedentes de otros ámbitos culturales reciben el mismo tratamiento. A algunas se las incorpora plenamente, como es el caso del rock anglosajón; a otras se las ignora o rechaza como suele ser el caso del legado musical

5. STANLEY, F.L., op. cit., p. 353.

6. Cfr. VERTOVEC, Steven, *Multiculturalism, culturalism and public incorporation*, «Ethnic and Racial Studies», 19, (1996), pp. 49-69.

7. McLAREN, Peter, *Multiculturalism and the postmodern critique: toward a pedagogy of resistance and transformation*, en: Henry A. Giroux y Peter McLaren, «Between Borders. Pedagogy and the politics of cultural studies», (New York, 1994), p. 195.

aportado por inmigrantes, y a otras, por último, se las acepta de una manera relativa encapsulándolas bajo etiquetas tales como *world music*.

Estas diferentes respuestas a los estímulos musicales que de una manera u otra se dan en nuestra sociedad es reflejo y al mismo tiempo elemento activo de las diferentes percepciones que tenemos ante distintos focos culturales. En el primer caso, el de la música popular moderna anglosajona, al que podríamos añadir también todo el legado de la música académica, proceden generalmente de sistemas sociales que constituyen puntos de referencia positivos para la nuestra. De hecho no resulta tan obvio identificar a Los Beatles con cultura inglesa y a Bach o Beethoven con cultura alemana. Se trata de representantes de unos tipos de música a los que en sociedades como la japonesa, por ejemplo, se etiquetan sencillamente como «internacionales» porque una gran parte de la población mundial se siente partícipe de ellos, tanto pasiva como activamente, y la aportación creativa en los ámbitos de la música académica o de la música popular moderna no se circunscribe ni mucho menos a los contextos culturales y territoriales que los han originado. Pero ello no es óbice para que no puedan despertar también la sensación de otredad cultural. Esta sensación conjuntamente con la familiaridad que por otra parte también es propia de estos tipos de músicas para nuestra sociedad, da lugar a ciertos comportamientos sociales paradójicos. Nuestras salas de música se llenan de jóvenes ante actuaciones de las grandes estrellas del pop y del rock anglosajón, mientras que por otra parte no faltan voces clamando por lo que consideran incursión agresiva a la propia cultura por legados culturales foráneos. Ya sabemos que no es nada nuevo. Patrones de rechazo hacia lo que se considera exógeno se han configurado de una manera constante a lo largo de la historia. Lo mismo sucedió con el twist, el jazz o la ópera italiana⁸. Pero volviendo al caso de la música popular moderna, si tenemos en cuenta que es cultura, resulta difícil afirmar que esta cultura no nos pertenece cuando su código es entendido por la sociedad, o al menos por una importante parte de ella, y observamos además no tan sólo una participación pasiva sino tremendamente activa en todos sus diferentes ámbitos.

Otra interesante paradoja la tenemos en el ámbito de la música magrebí en Barcelona. Cuando se habla de música africana en general, la aceptación social que se detecta es considerable. Según una amplia encuesta realizada por nuestro departamento en Barcelona en 1995 sobre el mundo musical de los jóvenes⁹, el 63,8% de los encuestados afirmaban haber escuchado alguna vez música africana y mostraban por lo general actitudes positivas hacia ella: un 74,2% creía que se la debería poder escuchar más todavía, y un 75,4% afirmaba que los grupos locales podrían aprender de este tipo de músicas.

Pero cuando se les preguntaba, no obstante, más concretamente por la música marroquí, las respuestas eran de diferente cariz. Tan sólo un 4,4% de los encuestados afirmaba haber estado alguna vez en un recital de música marroquí, hecho que se debía a diversas razones,

8. Véase por ejemplo MARTÍ, Josep, «El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica», *Nassarre*, 12/2, (1996), pp. 1-25.

9. *Música i societat, departament de musicologia*. CSIC, Barcelona.

pero era solamente el 0,8% de la población total encuestada los que afirmaban que habían asistido a los recitales porque les gustaba este tipo de música (el 18,2% de los que decían haber asistido alguna vez). De los que no habían asistido nunca a un recital, el 47,3% aducía que ignoraba que se hicieran y el 46,8% afirmaba claramente que este tipo de música no le interesaba. Se trata de unos índices de aceptación realmente bajos, más si tenemos en cuenta que la población encuestada eran jóvenes básicamente entre los 17 y 23 años de edad, una edad para la que la música, no tan sólo por razones estéticas sine también sociológicas, tiene una gran importancia.

Pero por otra parte, es indudable que el gusto por la *world music* ha entrado con gran fuerza en el mercado musical español y que dentro de esta etiqueta creada en 1987 por razones de marketing, la música magrebí está bien representada. Evidentemente, desde el punto de vista de la recepción no es lo mismo la música magrebí vehiculada por los poderosos medios de comunicación que la que se ofrece en los recitales que tienen lugar en Barcelona soportados principalmente por la comunidad inmigrada. En parte, ello es debido a que para que una música sea catapultada por la *world music* debe satisfacer una serie de expectativas de los oyentes occidentales, o sea que no toda música autóctona será exportable bajo esta etiqueta, al menos sin experimentar ciertas modificaciones. Pero otra razón importante es que desde una perspectiva sociológica, no es lo mismo el prestigio inherente a la música que nos puedan ofrecer los sofisticados sistemas de comunicación de masas, por el mero hecho de ser ellos los portadores, que la música que identificamos con uno de los sectores de la población con menor prestigio social, el de los inmigrantes. Según los datos de nuestra encuesta, del legado cultural de los inmigrantes, la música no era precisamente lo que más interesaba a los jóvenes. Entre las diferentes opciones de «hábitos culinarios», «manera de pensar», «música» y «maneras de pasárselo bien», el 52,4% de los encuestados decía que lo que más les interesaba era la manera de pensar. La música, en cambio, ocupaba el último lugar ya que tan sólo un 5,1% de los encuestados la prefería a las otras alternativas. La inmigración marroquí es relativamente importante en Cataluña, no tan sólo en Barcelona y su área metropolitana sino también en muchas zonas rurales del país. Los recitales de música marroquí son cada vez más frecuentes y no es en absoluto extraño que en ocasiones, como la fiesta del ramadán en la que no suelen faltar grupos de música ya sea venidos de Marruecos o con residencia en Cataluña, se intente por parte de la administración local atraer también a la población autóctona. Pero en el plano estrictamente musical, la música marroquí no es tan sólo muy desconocida por los catalanes sino que despierta escaso interés. Esto ya lo hemos visto en algunos datos de la encuesta mencionada, tendencia que era así mismo confirmada en otra de las preguntas de la encuesta en la que se pedía a los jóvenes entrevistados que entre la música tradicional sueca, la marroquí, la de los indios norteamericanos, la japonesa o la mejicana indicasen cuál de ellas preferirían conocer. Un 50,1% de los encuestados se decantó por la música de los indios norteamericanos. La música marroquí ocupaba el penúltimo lugar con un 5,0% de los encuestados, seguida con poca distancia por la música tradicional sueca (4,2%).

Dentro del panorama pluricultural actual resulta adecuado recordar lo que Yossou N'Dour, músico hoy internacionalmente conocido, dijo en una entrevista durante una de sus estan-

cias en Barcelona: «Me parece contradictorio ese interés artístico que suscita todo lo africano con la ola de racismo que existe hoy en el mundo»¹⁰, algo que tiene mucho que ver con lo que Tzvetan Todorov escribió: «mientras los comportamientos racistas pululan, nadie se declare de ideología racista»¹¹. El caso de la música anglosajona idolatrada por unos y vistas por otros como peligro para la propia cultura por considerarla totalmente ajena, el caso de la música magrebí que nos llega y es aceptada vía *World Music* mientras ignoramos o rechazamos las manifestaciones musicales de nuestros inmigrantes, o las declaraciones que acabamos de mencionar de Yossou N'Dour son paradojas que no pueden escapar a la atención del analista de la cultura. Una paradoja es siempre un signo evidente de que hay algo que no funciona: quizá no es buena nuestra observación, quizás son imperfectos los conceptos que utilizamos para dar cuenta de la realidad que pretendemos conocer o bien falla nuestra lógica analítica.

La existencia de estas paradojas está íntimamente relacionada con lo que yo creo que es el principal problema del concepto de multiculturalismo: la noción de cultura y en la manera cómo se instrumentaliza este concepto. Esta problemática tiene evidentemente importantes implicaciones para aquellas disciplinas centradas de una manera u otra en el estudio de la cultura, incluyendo aquí también a la musicología y la etnomusicología, ya que influye directamente en la idea de patrimonios musicales de un país determinado.

Estamos acostumbrados a hablar de «cultura andaluza», «catalana», «española», etc. en general, de la misma manera que hablamos de «cultura musical» de un país en cuestión. El término «cultura» presenta una ensidiosa polisemia, pero si a nivel de habla coloquial no suscita demasiados problemas, las cosas son diferentes cuando queremos emplear el término como instrumento de análisis. Ya se ha dicho con toda razón que «las culturas actuales sólo muy simplificadaamente pueden reducirse a su forma occidental moderna de culturas nacionales con una referencia estatal»¹², y lo mismo, evidentemente, se puede afirmar cuando nos referimos a unidades subestatales como por ejemplo Escocia, Andalucía o Cataluña. Esta idea, inevitable cuando se somete a un mínimo análisis cualquier tipo de sociedad occidental, parece que ha incidido todavía muy poco en nuestras reflexiones sobre la cultura, y mucho menos todavía en las políticas culturales.

En principio, está claro que cuando en este contexto se habla de cultura, lo tenemos que hacer ciñiéndonos a la noción antropológica del término. También aquí hallaríamos definiciones muy diferentes. Pero desde la ya clásica formulada por Edward Tylor en 1871, o la que entiende cultura como *the whole way of life*, incluso la definición de cultura dada por los etnometodólogos indudablemente reduccionista que la limita al ámbito ideacional, o la definición ofrecida por Clifford Geertz desde una perspectiva semiótica como *webs of*

10. *La Vanguardia*, (18-7-95), p. 47.

11. Tzvetan TODOROV, «El cruzamiento entre culturas», en T. Todorov (ed.), *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, (Madrid, 1986), p. 11.

12. LAMO DE ESPINOSA, Emilio, «Fronteras culturales», en E. Lamo de Espinosa (ed.), *Culturas, estados, ciudadanos. Una aproximación al multiculturalismo en Europa*, (Madrid, 1995), p. 28.

*significance*¹³, aquello que está claro, es el sentido totalizante que incluye siempre la idea de cultura. Es decir, nos referimos tanto a lo que es grande como a lo que es pequeño, a lo que es digno de figurar en letras capitales en los anales historiográficos o en la prensa de hoy día, como lo que pasa desapercibido para la mayoría de la población. La lengua, las grandes manifestaciones artísticas, el pensamiento filosófico forman parte de la cultura, de la misma manera como también, hablando antropológicamente, forma parte de ella el modo de prepararse el café cada mañana, nuestros hábitos higiénicos o la manera de saludar al vecino cuando nos lo encontramos en la escalera. Idénticos razonamientos podemos hacer por lo que respecta a la cultura musical: las grandes obras de Cabezón, Beethoven, Mahler, etc. son cultura musical, de la misma manera como también lo son los cantos de los segadores, la copla, el rap, así como todo lo que envuelve la práctica musical, desde la creación de las grandes orquestas hasta el consumo individualizado del *walkman*, desde todos los valores que asociamos al mundo operístico, hasta las modernas manifestaciones de *karaoke*.

Que se entienda la concepción de la cultura de ésta u otra manera es precisamente el origen de no pocas divergencias dentro de la musicología. Los historiadores de la música, entienden la música principalmente en el sentido socialmente subjetivo de cultura. Se habla por tanto de «monumentos» es decir, de aquel limitado espectro de la producción sonora que obedece a valores sociales muy concretos: perfección, nivel técnico y artístico, adscripción a una determinada tradición musical, moralidad, etc. Algo parecido sucedía con el folklore musical más tradicional que centraba todos sus esfuerzos en aquello que podía cumplir los criterios no menos subjetivos de paternidad cultural, es decir, los criterios «raciales» que hay denominaríamos «culturales», pero entendiendo siempre cultura en su sentido más restringido de representante social e hipertrofiando además la idea de su relación con territorio. En cambio, la etnomusicología más influenciada por la antropología reconoce en estos criterios la acientificidad del subjetivismo social y, entendiendo «cultura» en el sentido más antropológico, defiende por tanto el interés por el estudio de cualquier manifestación musical que posea relevancia social considerando el criterio de uso como determinante dentro de esta visión de lo que es la cultura musical¹⁴. De ahí, por ejemplo, que dentro de este marco, sea perfectamente comprensible el interés por la música popular moderna, algo difícil de concebir en las otras tradiciones musicológicas por su particular manera de entender lo que es «cultura musical».

En el sentido antropológico del término, la cultura es resultado de la facultad de exteriorizar y de la necesidad de interactuar del ser humano, cosa que a nivel analítico se manifiesta a través de ideas, acciones y productos concretos. Resulta claro que la persona sería inexplicable sin el concepto de cultura: se alimenta, se reproduce, se extermina, se entretiene o se trascendentaliza mediante los recursos culturales que produce y tiene a su alcance.

Viendo el sentido totalizador que técnicamente implica la palabra «cultura», ¿tiene sentido —si nos centramos en el caso catalán solamente a título de ejemplo— hablar de «cultura catalana» o de «cultura musical catalana» cuando de hecho todos los catalanes son cultural-

13. GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. New York, 1973, p. 5.

14. Cfr. MARTÍ, Josep, «Etnomusicología, Folklore e rlevanza sociale», *Música/reltà*, 48, (1995), pp. 43-45.

mente diferentes y que muchos de los rasgos culturales o musicales observables en Cataluña pueden ser también compartidos por muchas otras sociedades?

Si de una manera totalmente aséptica y huyendo de la espinosa y siempre cuestionable problemática de las paternidades culturales nos guiásemos por el criterio de uso para definir la cultura catalana, quizás deberíamos acabar entendiéndola sencillamente como el conjunto de rasgos culturales observables dentro de las fronteras de Cataluña. Lo mismo cabría hacer con lo que denominamos «cultura musical catalana». Con esto nos acercáramos a aquella idea pragmática que afirma que cualquier persona que viva y trabaje en Cataluña se puede considerar del país. En Cataluña, por ejemplo, la lengua inglesa tiene una innegable presencia; aunque históricamente no sea la lengua de los catalanes, en mayor o menor medida, forma parte ya de su cultura. En Cataluña también se canta y se crea flamenco, los catalanes se sirven de la tecnología japonesa para la reproducción musical, se disfruta con los seriales sudamericanos y de la industria cinematográfica de Hollywood. No es tan importante que Haydn, Mozart o Beethoven no hayan nacido en Cataluña. Si sus obras musicales son capaces de despertar el interés de la población, si los jóvenes músicos se forman según sus cánones estéticos, si las emisoras programan más horas de clasicismo musical germánico que horas dedicadas a compositores nacidos en Cataluña, ¿qué mejor prueba tenemos de la plena asunción de estos elementos culturales?

No obstante, aunque fuésemos tan generosos de incluir estas manifestaciones culturales como catalanas de adopción por el hecho de tener relevancia social en la sociedad catalana, por la naturaleza extremadamente versátil y cambiante que tiene la cultura, además de su complejidad intrínseca, nunca seremos capaces de delimitarla en su totalidad. Pero, aún y así, es fácil deducir que ésta no es la idea de «cultura catalana» que se tiene normalmente, una idea, por otra parte que, como elemento taxonómico que es, exige una concreción que, hoy por hoy, ningún especialista es capaz de dar ni definir.

A pesar de que se trate de un problema antropológico todavía sin resolver, el hecho es que se usa sin demasiados prejuicios las expresiones «cultura catalana» o «cultura musical catalana», tratándose de una idea que no existe tan sólo en la mente de pocas o muchas personas, sino que también comporta actitudes muy determinadas y acciones bien evidentes: formamos maestros, promovemos acciones y nos gastamos dinero movidos por la creencia en la existencia de esta cultura catalana. Pero al aceptar esta realidad social, tenemos que entrar ya con toda propiedad en el discurso constructivista sobre la cultura.

Cuando se habla de la «propia cultura», en el sentido de «cultura española», «andaluza», «catalana», etc., se hace evidentemente en relación a un territorio, y se organiza esta cultura conceptual y prácticamente gracias a la formación de colecciones de objetos, textos y rituales, con los cuales se afirman y reproducen los propios signos distintivos¹⁵. El antropólogo no sabrá cómo definir qué es la cultura de un país concreto, pero no le resulta demasiado difícil ver que, de acuerdo con la percepción de sus portadores, se pueden clasificar la totalidad de elementos culturales constatables dentro de las fronteras de este país en tres grupos diferentes:

15. Cfr. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, 1995, p. 92.

A. Elementos con valor representativo

Se trata de elementos culturales escogidos según criterios propios de las retóricas narrativas del momento y que en muy buena parte se basan en criterios no solamente de declarada paternidad cultural —aquello que ha sido creado por autóctonos o que proviene de una nebulosa antigüedad y lo suponemos creado por nuestros antepasados, sine también marcado por unos criterios de valor y de exclusividad. Así, por ejemplo, las obras de Falla o los romances tradicionales forman parte explícita de la cultura musical española, mientras que nos olvidamos de etiquetarlas como tales, por ejemplo, las composiciones musicales de los spots publicitarios o las canciones de un grupo rockero suburbial. Las obras de Falla tienen «valor artístico» y los romances, por sencillos que puedan ser en cuanto a su forma, tienen «valor étnico». Las composiciones publicitarias o la música de aquel grupo rockero de suburbio implican por el contrario escasos valores sociales positivos. Tanto es así que incluso se les puede negar su misma musicalidad¹⁶. También la exclusividad es un criterio importante, pero no es necesario que sea absoluto, basta que sea relativo. Se trata de elementos culturales que marcan diferencias en relación a los grupos equivalentes vecinos que corporizan la alteridad más cercana y que son los que ayudan a dar sentido a constructos como regiones o naciones. Son en definitiva aquellos elementos que reciben la denominación de «diacríticos culturales». La popularización masiva de la sardana a principios de siglo en Cataluña obedece a razones principalmente políticas, por su naturaleza de diacrítico cultural, algo que no podía suceder con la jota, que a pesar de ser también autóctona, nunca recibió tratos de favor, sino más bien todo lo contrario, por el hecho de ser común a otras regiones españolas.

Podemos hablar de «cultura representativa» que para el caso catalán, por ejemplo, incluiría todos aquellos elementos que se consideran propiamente catalanes: la sardana, el pan con tomate, los edificios de Gaudí, la lengua, la obra poética de Salvador Espriu, la barretina, el valor del pactismo, la idea del «seny», la masía, etc. Esta idea de «cultura representativa» no debe ser confundida con la de «alta cultura» o «cultura de élite». En este sentido está bien claro que cada sociedad tiene su patrimonio, su Cultura en mayúscula, que al fin y al cabo es aquello que la sociedad decide que debe ser «su cultura», un proceso que no se halla nunca libre de conflictos, de intentos de imposición o de exclusión, en definitiva, de ideología.

B. Elementos neutros

Este grupo es el más numeroso. Se trata de elementos culturales con plena vigencia para los miembros de la sociedad pero o bien porque no poseen los rasgos de exclusividad, o son declarados de orígenes foráneos, aunque perfectamente asimilados y por tanto pertenecientes a la propia cultura, o por otras razones como lo puede ser la escasa importancia social otorgada a causa de su cotidianidad, no los relacionamos directamente con la idea de

16. «La fabricación de musiquillas cinematográficas, de ruidos televisivos o de canciones ligeras, en realidad no tiene nada que ver con la creación musical». BARCE, Ramón, «Doce advertencias para una sociología de la música», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, (1996), p. 282.

cultura del país en cuestión. Dentro del campo musical, y siguiendo con el ejemplo del caso catalán, podríamos confeccionar una larga lista con ejemplos que pertenecen a este grupo: las sinfonías de Beethoven, el tango, la costumbre de aplaudir después del concierto, el valor social otorgado al mundo operístico, el *star system*, el hábito de usar el frac como indumentaria para ciertos tipos de música, etc. A nadie se le ocurriría relacionar estos elementos con la idea que tenemos de cultura catalana, pero son elementos que sin duda alguna son relevantes para la sociedad catalana.

C. Elementos rechazados

Se trata de todos aquellos elementos con vigencia también en el país pero que están en contradicción flagrante con los ideales de la propia cultura. No se aceptan como propios y se hace siempre responsable de su introducción a los inmigrantes o a los modernos sistemas de comunicación. Aquí podríamos hablar de «cultura rechazada». El siguiente párrafo nos sirve para ejemplificar la idea:

«Hemos hablado antes de los peligros que la falsa civilización de las grandes ciudades tiene para la música del pueblo. Bien a las claras se ve la música 'plebeya' (pero no popular) que aclaman los públicos del 'cuplé' y de otros espectáculos de baja índole. No menos fatal es el daño del 'americanismo': a la rondalla viril, a la sana copla, vienen a sustituirse las brutales estridencias del 'jazz-band', importación de una 'música de negros' aderezada con el degradado ambiente del 'cabaret' y que la inconsciencia de agotadas juventudes ha elevado a la categoría de arte de moda. Inútil decir que eso ya no es música para el pueblo, sino música contra el pueblo, en la cual solamente palpita una bestialidad de seres en celo, y un primitivismo de bosque africano»¹⁷.

En la gran cantidad de discursos que por doquier se hacen actualmente sobre las «culturas nacionales», tanto da que se trate de estados bien sólidos, como de naciones sin estado o de minorías étnicas, es fácil constatar actitudes anatematizadoras contra determinados elementos culturales: la pérdida de terreno de la francofonía ante la lengua inglesa, el demagógico pretendido retroceso del español en Cataluña, la desaparición de valores autóctonos a favor de nuevos patrones axiológicos difundidos por los mass media, etc. Estos discursos anatematizadores se hacen para defender la continuidad o supervivencia de la propia cultura nacional (entiéndase cultura representativa) y muestran claramente la naturaleza de constructo social de esta idea de cultura. Cuando en Cataluña, en la década de los 80 se hablaba de la creación de un «pacto cultural», el entonces conseller de cultura Joan Rigol, defendiendo la interrelación entre la cultura de élite y la popular, hablaba de

«el perill constant de promoure una cultura popular artificial i falsejadora que no tingui res a veure amb els fruits culturals d'un poble que pren consciència diell mateix [...]»¹⁸.

17. LÓPEZ CHÁVARRI, Eduardo, *Música popular española*. Barcelona, 1940 (1ª ed. 1927), p. 136.

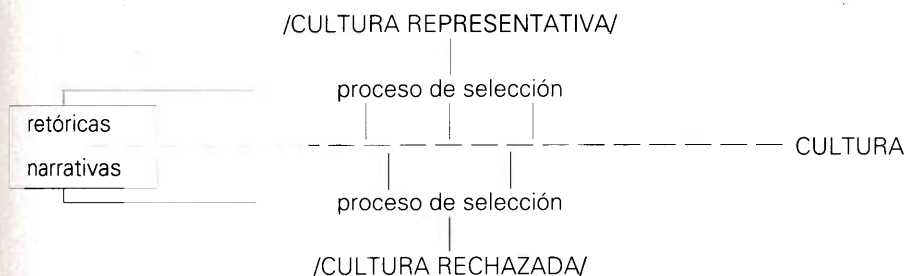
18. RIGOL, Joan, *Crisi i País*. Barcelona, 1982, p. 120. Citado por S. Giner, L. Flaquer, J. Busquet y N. Bultá, *La cultura catalana: el sagrat i el profà*. Barcelona, 1996, p. 168.

El uso de la palabra «cultura» que se hace en este caso, está claro que no tiene el sentido técnico que recibe en antropología. En antropología, no se puede hablar de elementos culturales con más o menos artificialidad ya que todos lo son en la misma medida, ni tampoco puede haber ningún elemento cultural que sea falseador por naturaleza. Ahora bien, si en este caso no nos referimos a «cultura» en el sentido técnico del término sino a un cierto modo de cultura basado en determinadas narrativas de cariz nacionalista, las cosas son diferentes. Evidentemente aquí sí que hallaremos elementos que se podrán percibir con una mayor «naturalidad» o que resultarán contradictorios en relación a unos determinados ideales de cultura.

Las culturas «representativa» y «rechazada» son desde el punto de vista cuantitativo mucho menos importantes que lo que podríamos denominar «cultura neutra» ya que ésta incluye un número mucho mayor de elementos culturales. Pero por otra parte, tienen mucha importancia en la configuración de puntos de referencia –positivos o negativos– para la orientación cognitiva de la población.

Cuando hablamos de «cultura catalana» o de «cultura musical catalana» hablamos evidentemente de cultura, pero no es la cultura –en el sentido antropológico– de los catalanes aquello a lo cual nos referimos, sino que nos limitamos a la denominada «cultura representativa», muy importante para la dinámica de grupo, especialmente para todo aquello que concierne la etnicidad, pero de una relevancia muy limitada en la práctica de la vida cotidiana ya que la mayoría de los elementos culturales propios de los catalanes deben ser incluidos en el segundo grupo.

«Cultura» y «cultura representativa» ocupan dos planos diferentes:



El problema se presenta cuando la idea de cultura representativa, como expresión de un registro axiológico, y por tanto subjetiva, contamina la idea de cultura en el sentido más neutro propio de la antropología. La retórica de los discursos culturalistas etnicitarios radica precisamente en el hecho de confundir ambos planos, de tomar la parte por el todo. De esta manera se hace profundamente trascendente lo que de hecho no es sino una elaboración social muy sujeta a hechos coyunturales y a retóricas narrativas en absoluto ajenas a las luchas por el poder. Aquí tenemos que ver evidentemente con la problemática de la construcción simbólica de la realidad. La cultura representativa no será nunca una especie de síntesis o fiel reflejo expresado mediante algunos elementos del intrincado y complejo conjunto de rasgos culturales de una sociedad, sino que, como ideología, será fiel

a intereses muy concretos. No se trata de una realidad susceptible de ser diseccionada y descrita fácilmente con vocación positivista sino de una magnitud simbólica y por tanto imprecisa pero tremendamente efectiva: *Symbols are effective because they are imprecise*¹⁹.

La cultura representativa está formada, pues, por un conjunto muy limitado de elementos culturales que han sido seleccionados según una narrativa determinada. Pero si hasta el momento estamos hablando de una cultura representativa endógena, es decir la construida dentro de la misma sociedad, nada nos tiene que hacer olvidar que estos modelos también se construyen desde fuera. Sólo hace falta pensar, por ejemplo, en la idea que la sociedad tiene de las culturas portadas por sus inmigrantes, ideas que no coincidirán con los modelos de cultura representativa vigentes en las sociedades de origen de estos inmigrantes. Este es un aspecto clave para todo lo que concierne el multiculturalismo.

Si el hecho de reducir la cultura total a cultura representativa ya constituye de por sí un importantísimo elemento ideologizante, existe también una poderosa segunda óptica de la cultura que ayuda, en la misma dirección, a tergiversar todavía más la realidad. Se trata de la hipertrofia de la idea de cultura con base territorial, aspecto que la misma disciplina antropológica se ha encargado de difundir. Esto es precisamente lo que permite la ilusión de querer considerar culturas como algo homogéneo.

Estamos acostumbrados a hacer corresponder el término de cultura a categorías sociales de tipo territorial, nacional y estatal. De esta manera, como si fuera lo más natural del mundo, hablamos de «cultura española», «andaluza» o «catalana». Es el resultado evidentemente de la marcada concepción etnocrática que tenemos de nuestras sociedades que encontró su auge en el romanticismo y que hoy todavía perdura. Nos hemos acostumbrado a dividir el globo terráqueo en unidades discretas adscribibles a pueblos, naciones o estados. Como si la cultura en general fuese fragmentable según estas categorías y cada fragmento resultante constituyese una unidad orgánica y sistémica. Resulta evidente que unos límites político-administrativos, como pueden ser los del estado, condicionan y generan determinados elementos culturales, de la misma manera que unos límites lingüísticos también pueden actuar de la misma manera. Pero está claro que los elementos culturales generados por estos condicionamientos sólo forman una reducidísima parte de la competencia cultural de los individuos. Ya hemos aludido a esta problemática al hablar de cultura representativa, neutra y rechazada. Siguiendo con el caso catalán como ejemplo, Bach, Los Beatles, la salsa, el idioma inglés son también hoy socialmente relevantes aunque sean elementos que no han sido generados dentro de los condicionamientos de este constructo que denominamos «Cataluña». La no equiparación entre las ideas de cultura catalana y cultura de Cataluña es el origen de muchas incomodidades. Es por eso que nadie hasta hoy se ha atrevido a definir lo que es cultura catalana, de la misma manera que nadie ha podido definir de manera satisfactoria lo que es música catalana, y lo mismo cabría decir en relación a Andalucía, España o cualquier otro ámbito social paragonable. La razón de todo este

19. COHEN, Anthony P., *The Symbolic Construction of Community*. London/New York, 1992 (1ª ed. 1985), p. 21.

desbarajuste mental es la proyección de nuestra concepción etnocrática del mundo en el concepto de cultura. Existe una cultura catalana, sin duda, pero siempre en el sentido altamente restrictivo al que aludíamos antes. Pero también existen campos articulados de elementos culturales alrededor de otros focos, que pueden ser tanto o más importantes para la persona. Existe una cultura de la pobreza, una cultura musical, una cultura del dinero, de las relaciones personales, del trabajo etc. Se trata de campos que trascienden claramente los límites territoriales y que sólo una antropología empañada de ideologías etnocráticas quiere pretender obviar o minimizar.

De ahí la paradoja a la que antes aludía según la cual las manifestaciones musicales modernas que inundan nuestras ciudades pueden ser percibidas como propias y como exponentes de diferentes culturas a la nuestra. Una persona cualquiera participa de muchos campos culturales diferentes. Hay un campo cultural musical que articula todo esto que se denomina «música internacional». Y este campo cultural musical a nivel global, no debe entenderse como la suma de las diferentes culturas musicales nacionales o estatales, ya que tiene una dinámica propia. De esta manera, el individuo se encuentra en medio de poderosos campos culturales articulados que no tienen nada que ver con lo que hemos denominado cultura representativa y que tampoco tienen nada que ver con las fronteras político-administrativas o con constructos tales como cultura occidental o cultura islámica. Pero esto no es tenido en cuenta por la base ideacional que sustenta el concepto de multiculturalidad que se articula, en cambio, según una visión claramente etnocrática.

La idea de cultura representativa y la falacia de querer adscribir una cultura a límites territoriales resulta imprescindible para entender el multiculturalismo y también obviamente para comprender mejor la relación existente entre música y multiculturalismo. Como cualquier otro posible elemento de la cultura, la música, especialmente la denominada «étnica» se entiende fácilmente de manera reificada a través de procesos que Berger y Luckman, desde su sociología del conocimiento denominaron «procesos de objetivación». A través de estos procesos, determinados aspectos de la realidad aparentan tener una existencia independiente de nuestra volición. La objetividad del mundo social significa que a la persona se le plantea este mundo como algo exterior a ella misma, y una fase extrema del proceso de objetivación sería precisamente la reificación, en la que el mundo objetivado perdería definitivamente su comprensibilidad como empresa humana, para quedar fijado como una facticidad inerte, no humana y no humanizable. La reificación es la aprehensión de los fenómenos humanos como si fuesen cosas, es decir, en términos no humanos o quizás suprahumanos. La principal idea de estos argumentos es que las significaciones humanas dejan de ser percibidas como creadoras y pasan también a ser percibidas como productos de la naturaleza, efectos de unas leyes cósmicas o manifestaciones de una voluntad divina²⁰.

La manera más fácil de ejemplificar estos procesos para el ámbito musical nos lo proporciona la misma teoría musicológica de Felip Pedrell cuando nos habla de la «música natural»,

20. Cfr. BERGER, P.L. y LUCKMAN, T., *op. cit.*, pp. 129-130.

una idea que aún se encuentra subyacente en nuestra sociedad por lo que se refiere al folklore musical. Recordemos que Pedrell, haciéndose eco de una manera de pensar de la musicología de aquel entonces distinguía entre lo que él denominaba «música natural», es decir lo que hoy denominaríamos «música tradicional» o «étnica» y la «música artificial», es decir, la «música culta». Para Felip Pedrell, se trata de dos ámbitos musicales bien delimitados entre ellos²¹. Esta «música natural» sería una música «no reglamentada por lo circunstancial y erudito»²² que «no ha requerido del individuo más que el alma en gracia, y los incentivos de la pasión para cantar»²³. Se trataría, pues, de una música espontánea e íntimamente ligada a la naturaleza: *la música que s'és feta sense gramatichs ni gramaticas*²⁴.

Dada la naturalidad que se otorga a esta «música natural» se le adscribe un cierto estaticismo:

*«Sólo esta música ha permanecido y permanece en pie mientras evolucionan y se transforman, incesantemente, por misteriosas regresiones y avances, la técnica, los procedimientos, los convencionalismos de formas ocasionales de los modos de otra música 'artificial'»*²⁵.

*«Relegada de los centros intelectuales [la canción popular], despreciada por el arte cortésano a quien comunicara fuerzas vitales superiores, converge hacia un medio ambiente que es su terreno natural: fijase en el pueblo, ignorante pero fiel a sus tendencias y a sus gustos naturales y allí permanece casi sin modificarse»*²⁶.

Al entender la música de esta manera, al equiparar prácticamente legado musical tradicional con naturaleza, resulta fácil ir a parar como corolario de todos estos atributos a la idea de que esta «música natural» se encuentra íntimamente relacionada con la raza, idea que ya encontramos bien clara en el mismo Pedrell:

*«¿Por qué de generación en generación fue conservado, sino porque el canto aquel, y no otro, reflejaba las aspiraciones profundas de toda una raza?»*²⁷.

*«La nacionalidad musical de un pueblo proviene de una perpetuidad tradicional que nace de aquel filón inagotable abierto en la mina de los cantos populares, oculto tanto tiempo por el amaneramiento y estilo convencional»*²⁸.

De ahí los intentos por constatar una música regional o nacional que además habrá de estar en consonancia con el carácter nacional. Partiendo de los tópicos de la psicología de los

21. «Quina música sabia parlar el poble? La música natural, la música que acut al cor quan el cor s'exalta y esclata en cants. Y quina música parlaven els gramatichs? La música art, la música pretenguda científica, la música empírica y freda del càlcul. No s'entengueren durant segles y més segles». PEDRELL, Felip, *La Cansó Popular Catalana, La Lirica Nacionalizada y L'obra de L'Orfeo Català*. Barcelona, 1906, p. 17.

22. PEDRELL, Felip, *Cancionero musical popular español*, vol. I. Valls, 1918, p. 1.

23. *Op. cit.*, (1918), vol. I, p. 2.

24. PEDRELL, Felip, «Discurs Llegit en ocasió de la Festa de la Música Catalana», *Revista Musical Catalana*, 8, (1904), p. 161.

25. PEDRELL, F., *op. cit.*, (1918), vol. I, pp. 1-2.

26. PEDRELL, F., *Nuestra música en los siglos XV y XVI*. Barcelona, 1982, p. 69.

27. PEDRELL, F., *op. cit.*, (1918), vol. I, p. 2.

28. PEDRELL, F., *Jornadas de arte (1841-1891)*. París, 1911, p. 39.

pueblos, muy a menudo, de manera totalmente especulativa, se harán corresponder las características de la música considerada propia con el denominado carácter nacional. Si para el caso catalán, por ejemplo, se habla de «seny» —«buen juicio»— y «seriedad», no es de extrañar que también estas características se apliquen a la música. Hablando de las canciones recogidas por *l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, se escribió: «Tant escaients a la nostra terra per lo serioses [las canciones]»²⁹.

Las alusiones a las características raciales o al alma del pueblo en el sentido herderiano son una constante en aquella época³⁰. Se consideraba el folklore como «veritable substractum de raça»³¹, cosa que debía ser aplicada automáticamente a la música: «La música es cosa subtil y s'enforma ductilment a l'ànima de cada poble»³²; «Perque hi ha en les cançons de la terra, i d'una manera molt viva i molt belle i molt vibrant, tot allà substancial que també hi és en nosaltres. Tot allà de secular que, vulgues o no, portem vinculat en la propia naturalesa; tota aquella força ancestral que ens mou la sang i el cor; tot aquell sentit de raça que ens il·lumina el pensament i ens fa obeir assenyadament aquelles lleis que sols nosaltres compremem, que sols nosaltres venerem i sols nosaltres sabem sagrades»³³. En definitiva, música popular como «reintegradora de la consciència de la raza»³⁴. Con esta manera de entender la realidad no debe extrañarnos la aparición de fuertes patrones de rechazo hacia otras músicas por representar precisamente un peligro para las propias esencias del pueblo. La música es portadora de poderosas narrativas en relación a la propia cultura. De la misma manera que se incluye la música en las diferentes narrativas con la que constituimos nuestra identidad, la música es también portadora de narrativas en relación al otro y aquí entramos de lleno en la problemática del multiculturalismo. En las relaciones que se establecen entre diferentes culturas, es interesante tener en cuenta lo que escribió Ruth A. Solie:

«The question, then, is not 'Is there difference?' or 'What's the difference?' but, rather, 'How do social life and culture construct the differences that all of us understand and enact in daily life?' For musicologists, as for other scholars of cultural phenomena, this particular line of reasoning may be of great importance: if identities are a matter of social role, we may be able to study the mechanisms—including musical ones—by which those roles are delineated, communicated, learned, and perhaps challenged»³⁵.

29. INSENSER, Antoni, «El Penadès. Balls, Dansas y Comparsas Populares», *Revista Musical Catalana*, 6, (1904), p. 118.

30. PUJOL, hablando del arcaísmo y particularidades de las canciones de las comarcas catalanas de L'alta Segarra, Cardoner y Segrià, nos dice: «Es, potser, en aquesta regió, situada al bell mig de Catalunya, on la cançó ha conservat més pures les característiques racials?». PUJOL, Francesc, «Cromatisme, modalitat i tonalitat en les cançons populars catalanes», en: *Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Materials*, vol. II, (Barcelona, 1928), p. 175.

31. CARRERAS I ARTAU, T., *Estudis i Materials*, vol. II. Barcelona, 1918, p. 30.

32. *Revista Musical Catalana*, 2, (1904), p. 41.

33. LLONGUERAS, Joan, «De la nostra cançó popular», *Revista Musical Catalana*, 184-185, (1919), p. 102.

34. LÓPEZ CHAVARRI, E., *op. cit.*, p. 142.

35. SOLIE, Ruth A., «Introduction: On 'Difference'», en Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and difference Gender and sexuality in music scholarship*, (Berkeley, 1933), p. 10.

La musicóloga Maria Elisabeth Lucas, en un trabajo sobre las representaciones sobre la música brasileña en los medios de comunicación norteamericanos³⁶, ejemplificó claramente la realidad de las narrativas en relación al otro manifestadas a través de la música. Todas estas narrativas giran en torno a representaciones basadas en la oposición de metáforas como:

Cuerpo-naturaleza/cultura

Se habla de «na paisagem luxuriante dos trópicos o ouvinte a cada momento encontre com trilhas sonoras ricas em melos e ritmos, dominadores de corpo e alma»³⁷. En el sistema discursivo de los textos vehiculados por los media norteamericanos sobre la música brasileña, el Brasil es traducido musicalmente por la personificación del mito del *Latin lover*, el *old seducer* que produce una música capaz de ofrecer *exotic aural delights/seductive sounds/spicy melodies*³⁸ corporificados en «ritmos sensuales». Todo esto contrastaría con la visión ideal que se tiene de la sociedad norteamericana (población blanca, angloparlante y de confesión evangélica) a la cual se le hace corresponder el otro extremo de la oposición: «cultura», que se expresa a través de racionalidad, frialdad, eficacia, etc.

Se trata de un tipo de narrativas que por cierto también encontramos en nuestra sociedad en relación no tan sólo a la música brasileña sino a otras muchas manifestaciones de la música hispanoamericana. Tal como en el caso de la música brasileña, hablando de los ritmos latinos, en España no es en absoluto extraño asociarlos a seductorías imágenes tropicales donde lo que cuenta es la sensualidad y el culto al cuerpo. De este modo, un conjunto salsero acierta plenamente cuando se anuncia como: «Gran orquesta Fuego de Seda. 18 cabañas a todo ritmo»³⁹, de la misma manera que podemos encontrar una sala de baile que arma su campaña de marketing con argumentos como: «En Antilla Cosmopolita El Caribe se ocupa de los cuerpos y los mece al compás de los extraordinarios ritmos antillanos»⁴⁰. Se habla del son como de «canto sensual, picaresco y sutil»⁴¹, de una determinada rumba como de «rumba exhuberante y descarada»⁴², los cursos de salsa se venden como «experiencia de expresión corporal»⁴³. En definitiva, se trata siempre de una música íntimamente ligada a la naturaleza por su carácter profundamente corporal:

«Para América Sánchez, el baile de la música afrocubana va más allá del baile. 'Si de verdad te engancha esta música, se te cambia hasta la forma de caminar, porque se te

36. LUCAS, María Elisabeth, *Wonderland Musical: Notas sobre as Representações de música Brasileira na Mídia Americana*, comunicación presentada en el «II Encuentro del Grupo Iberoamericano de Etnomusicología», (Barcelona, 1995), en curso de publicación.

37. P. 7 del manuscrito.

38. *Ibidem*.

39. «Manisero», 0, (1993), p. 24.

40. «Manisero», 0, (1993), p. 25.

41. «Manisero», 0, (1993), p. 31.

42. «Manisero», 0, (1993), p. 32.

43. «Manisero», 0, (1993), p. 36.

mete la clave dentro y vives con ella todo el tiempo. Aquí es cuando te das cuenta por qué los antillanos caminan de esa forma tan sandunguera y vacilona»⁴⁴.

Todo este conjunto de narrativas forma parte de aquel *stock of knowledge* de la sociedad en el sentido bergeriano —al cual aludía al inicio de mi intervención— que posee un papel fundamental en la orientación cognitiva de sus miembros, tanto por lo que se refiere a la comprensión de la realidad como también a las relaciones interpersonales: «la participación en el repertorio social de conocimientos ayuda a ‘colocar’ a los individuos dentro de la sociedad y a saberlos ‘tratar’ como se debe»⁴⁵. Y estas mismas narrativas aplicadas a la música de grupos a los que se otorga alteridad cultural son las que se aplican también a sus portadores. Sólo hace falta pensar en aquellos colectivos discriminados como los negros norteamericanos o los gitanos en España. Estos grupos constituyen, en general, modelos de referencia negativos para la ideología social dominante. Se les atribuye también ciertos valores positivos, pero no es ninguna casualidad, que estos valores estén muy lejos de aquellos que predica la modernidad:

«When a stratified society is well established, people do not even bother to discuss their relative worth; they take for granted that members of minority groups are childlike-emotional, irrational, and incapable of heavy responsibilities. But the characterization is not entirely negative; such people are also seen as warm, friendly, and considerate»⁴⁶.

Tampoco es casual que sea precisamente en la música donde más fácilmente se reconozcan los méritos de muchos de estos grupos discriminados. Aunque no sea cierto, a la música, considerada básicamente como entretenimiento, se le confiere una relevancia social de segundo orden y no se considera por tanto demasiado subversivo para el sistema que dentro de ciertos límites —el negro para el jazz, por ejemplo, o el gitano para el flamenco—, se concede a estos grupos un cierto protagonismo y la posibilidad de destacar. Pero cuando hablamos tanto de la música de los gitanos, como de los negros norteamericanos o, como veíamos en líneas más arriba, de la música de los latinoamericanos, las narrativas están claras: se trata de un mundo más cercano al ámbito de la naturaleza, cálido e instintivo que se halla en oposición a otro más cercano a la cultura, frío y racional.

Esta oposición nos hace forzosamente pensar en la metáfora de la jaula de hierro y jaula de goma planteada por Ernest Gellner. Recordemos que Weber puso el símil de la jaula de hierro como resultado de los procesos de racionalización de la sociedad moderna. Para Gellner la sociedad crea al mismo tiempo sus jaulas de goma que tienen la función de ritos catárticos evitando así la perversa contaminación del duro trabajo racional a través del irracionalismo festivo. Pero entre los dos tipos de jaulas está claro a cuál se le otorga una mayor importancia y trascendencia. También hay músicas, pues, que poseen aquellos atri-

44. «Manisero», 0, (1993), p. 35.

45. BERGER, P.L. y LUCKMANN, T., op. cit., p. 65

46. SHIBUTANI, T. y KWAN, K.M., *Ethnic Stratification*. London, 1972 (1ª ed. 1965), p. 96.

butos que contribuyen a crear la imagen de la jaula de goma para la persona occidental. Pero lo más importante de este hecho es que estas músicas son vistas como exponentes de constructos sociales que, bajo la etiqueta de «cultura», tienen la función de integrar de manera jerárquica a los grupos inmigrados. Este conjunto de narrativas dejan clara la aceptación de estos diferentes grupos pero siempre asignándoles un lugar relegado dentro de la misma sociedad y sobre todo de las estructuras de poder.

Asumir músicas «exóticas» bajo una perspectiva multiculturalista, tal como acontece por ejemplo con el fenómeno de la *world music*, significa instrumentalizarlas para ayudar a dar sentido o fortalecer la concepción etnocrática de la cultura.

Cuando hablamos de multiculturalismo no estamos hablando en realidad de «culturas en contacto» en el sentido estricto sino de un complejo campo de narrativas que sirven no sólo para identificar al propio grupo y a los otros, sino también para fortalecer un *status quo* jerárquico de acuerdo con aquellos que dictan las reglas del juego. La idea de multiculturalismo no hace sino legitimizar unos constructos que son instrumentalizados para fortalecer unas diferencias que se ven continuamente debilitadas por los procesos de globalización actuales. Y la música, evidentemente, también contribuye a ello.

Como conclusión querría articular someramente las ideas expuestas a lo largo de esta intervención.

1. Habitualmente, cuando se habla de cultura y también de cultura musical, la idea totalizante que debería tener el concepto de cultura se pierde. De lo que se está hablando de hecho es de la «cultura representativa» que constituye tan sólo una mínima parte del legado cultural y que tiene su origen en narrativas muy concretas socialmente subjetivas.
2. Esta misma idea particularizada de cultura se la hace corresponder a un territorio. En ciertos contextos, los conceptos de nación, raza y cultura pueden ser usados como sinónimos. Esto da una falsa imagen de homogeneización cultural dentro del territorio y además otorga a la idea de cultura un innegable determinismo en relación a los que se supone portadores de esta cultura. Y tal como dijo Todorov, lo que permite el racismo no es creer en la diferencia y la comparación de las culturas sino el espíritu determinista⁴⁷.
3. La idea de cultura experimenta un proceso de reificación. Este proceso puede darse en cualquier tipo de elemento cultural. En el campo musical encuentra su máxima expresión en la naturalidad adscrita a las denominadas «músicas étnicas».
4. Este proceso de reificación de ciertas músicas ayuda a comprenderlas como fiel reflejo de la esencia del pueblo —en el sentido herderiano— de donde ha surgido.
5. De la misma manera hacemos corresponder las músicas del otro con sus «esencias», unas esencias no obstante que estarán definidas por nosotros.

47. TODOROV, T., *op. cit.*, p. 17.

6. El multiculturalismo, manifestado de muchas maneras pero teniendo un sólido marco de expresión en la escena musical, contribuye al mantenimiento de las estructuras etnocráticas de poder al no saber ver el carácter de constructo social que tiene toda idea de cultura.

Bibliografía citada

- BARCE, Ramón, «Doce advertencias para una sociología de la música», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, (1996), pp. 273-282.
- BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas, *La construcció social de la realitat*. Barcelona, 1988 (13 ed. original 1966).
- CARRERAS I ARTAU, Tomas, *Estudis i Materials*, vol. II. Barcelona, 1918.
- CASHMORE, E., *Dictionary of race and ethnic relations*. London/New York, 1994 (1ª ed. 1984).
- COHEN, Anthony P., *The Symbolic Construction of Community*. London/New York, 1992 (13 ed. 1985).
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, 1995.
- GEERTZ, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. New York, 1973.
- GINER, L. Flaquer; BUSQUET, J. y BULTA, N., *La cultura catalana: el sagrat i el prota*. Barcelona, 1996.
- GIROUX, A. y McLAREN, Peter, *Between Borders. Pedagopy and the politics of cultural studies*. New York, 1994.
- INSENER, Antoni, «El Penades. Balls, Dansas y Comparsas Populars», *Revista Musical Catalana*, 6, (1904), pp. 117-119.
- *La Vanguardia*, (18-7-95), p. 47.
- LAMO DE ESPINOSA, Emilio, «Fronteras culturales», en E. Lamo de Espinosa (ed.), *Culturas, estados, ciudadanos. Una aproximación al multiculturalismo en Europa*, (Madrid, 1995), pp. 13-80.
- LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo, *Música popular española*. Barcelona, 1940 (13 ed. 1927).
- LUCAS, María Elisabeth, *Wonderland Musical: Notas sobre as Representações da Música Brasileira na Midia Americana*, comunicación presentada en el «II Encuentro del Grupo Iberoamericano de Etnomusicología», (Barcelona, 1995), en curso de publicación.
- LLONGUERAS, Joan, «De la nostra cançó popular», *Revista Musical Catalana*, 184-185, (1919), pp. 100-103.
- «Manisero», 0, (1993), pp. 24, 25, 31, 32, 35, 36.
- MARTÍ, Josep, «Etnomusicología, folklore e relevanza sociale», *Musica/realità*, 48, (1995), pp. 33-52.
- «El patrón de rechazo: masicas denostadas y práctica científica musicológica», *Nassarre*, 12/2, (1996), pp. 1-25.
- McLAREN, Peter, «Multiculturalism and the postmodern critique: toward a pedagogy of resistance and transformation», en Henry A. Giroux y Peter McLaren, *Between Borders. Pedagogy and the politics of cultural studies*, (New York, 1994), pp. 192-224.

- PEDRELL, Felip, *Jornadas de arte (1841-1891)*. París, 1911.
- *Nuestra música en los siglos XV y XVI*. Barcelona, 1892.
- «Discurs llegit en ocasió de la Festa de la Música Catalana», *Revista Musical Catalana*, 8, (1904), pp. 161-164.
- *Cancionero musical popular español*. Valls, 1918.
- *La Cansó Popular Catalana, la Lirica Nasionalisada y l'obra de l'Orfeó Català*. Barcelona, 1906.
- PUJOL, Francesc, «Cromatisme, modalitat i tonalitat en les cançons populars catalanes», en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya, Materials*, vol. II, (Barcelona, 1928), pp. 169-240.
- RIGOL, Joan, *Crisi i Pals*. Barcelona, 1982.
- SHIBUTANI, T. y KWAN, K.M., *Ethnic Stratification*. London, 1972 (1ª ed. 1965).
- SOLIE, Ruth A., «Introduction: On 'Difference'», en Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and difference Gender and sexuality in music scholarship*, (Berkeley, 1993), pp. 1-22.
- STANLEY, Fred L., «Multiculturalism», en Michael Payne (ed.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, (Blackwell, 1996), pp. 353-355.
- TODOROV, Tzvetan, «El cruzamiento entre culturas», en T. Todorov (ed.), *Cruce de culturas y mestizaje cultural*, (Madrid, 1986), pp. 9-36.
- VERTOVEC, Steven, «Multiculturalism, culturalism and public incorporation», *Ethnic and Racial Studies*, 19, (1996), pp. 49-69.

Éléments pour une anthropologie de la cognition des poésies chantées populaires de France¹

André-Marie Despringre

Cette recherche porte sur le problème complexe de la reconnaissance des caractères d'une musique *vivante* que j'ai observée depuis 25 ans dans quelques pays de France (Ht Jura, Flandre et Bretagne) et sur les conditions particulières de sa transmission par la mémoire, elle-même envisagée dans sa dimension sociale.

La révolution cognitive qui, avec l'informatisation de nos communications, se propage dans nos sciences depuis plus de vingt ans, semble finalement gagner les sciences humaines: d'abord la psychologie puis la linguistique et la musicologie, enfin l'anthropologie. Je souhaite plus particulièrement, limiter mon propos à l'ethnomusicologie et discuter certains problèmes posés par cette discipline². La relation qu'il faudrait établir entre la société et les formes musicales spontanées qu'elle produit pose, par l'évidence de cette connexion, le problème de la preuve du conditionnement et également, de l'établissement des niveaux où elle peut s'observer et se démontrer.

En se plaçant au plan global de la forme, c'est le caractère dialectique de ce type de relation que soulignait déjà le sociologue Georges Gurvitch en 1962 lorsqu'il écrivait dans *Dialectique et sociologie* (Paris, Flammarion, p. 201):

L'implication dialectique mutuelle des œuvres de civilisation dans les structures sociales, et des structures sociales dans les œuvres de civilisation s'impose inéluctablement. Car ce sont les structures sociales qui rendent efficaces les œuvres de civilisation naissant du tréfond des phénomènes sociaux totaux spontanés et ce sont ces mêmes œuvres de civilisation qui aident les structures à se maintenir.

L'ethnomusicologue John Blacking ne disait rien d'autre lorsqu'il affirmait plus tard:

Je ne puis accepter une analyse ethnomusicologique qui oublierait de souligner quelque homologie entre les structures d'un système musical, et les systèmes de raisonnement et d'organisation sociale de ceux qui produisent la musique; ou une analyse anthropologique qui omettrait de tenir compte des structures musicales aussi bien que des attitudes des hommes envers elles et des usages qu'ils en font (J. Blacking, 1977: 58).

1. Cet article présente pour la première fois certaines idées proposées par l'auteur en 1995, pour son Habilitation à diriger des Recherches dont l'intitulé était: *Interprétation des poésies chantées de tradition orale* (soutenue à la Faculté de Musique et de Musicologie de Paris IV, Sorbonne).
2. Pour une définition de la discipline on se reportera par exemple, à l'article fondamental de G. List (1979: 1-4). Cette proposition fixe bien les limites de la discipline.

Contrairement aux tentatives récentes prônant un cognitivisme fondé sur le matérialisme avec le but d'expliquer le matériel (Cf. par exemple, en France la présentation d'une recherche de l'anthropologue, Dan Sperber, *Épidémiologie des représentations*), il s'agit pour moi d'échapper, au contraire, à cette ontologie matérialiste qui voudrait presque faire de la culture un produit déterminé par les seuls neurones de l'esprit humain. À l'inverse, tout en étant d'accord sur la nécessité de réaliser une anthropologie moins intuitive et plus rigoureuse, j'adopterai le point de vue défendu par le cognitiviste américain Jérôme Bruner (1991) qui s'est récemment avisé que c'est plutôt par la culture qu'on donne forme à l'esprit.

Enfin le philosophe Lucien Scubla nous ramène aux réalités de la Science lorsqu'il rappelle:

*[...] qu'il faut absolument dissocier le «matérialisme auquel la science aboutira peut être un jour, du «physicalisme» (ou «naturalisme» qui d'entrée de jeu lui est inhérent: c'est-à-dire de sa propension spontanée à ne pas admettre pour expliquer les êtres vivants ou les êtres pensants, d'autres réalités ou d'autres principes que ceux qui sont requis pour expliquer la matière «inerte». Une telle distinction est capitale car, à l'instar de Leibniz, on peut parfaitement être «physicaliste» ou «naturaliste» tout en étant «vitaliste»; et [...] si les lois générales de la nature sont bien celles de la mécanique quantique et non celles du matérialisme épicurien, c'est bien de ce côté que nous oriente la science contemporaine. («Sciences cognitives, matérialisme et anthropologie», *Introduction aux sciences cognitives*, Paris, Galimard, 1992, pp. 421-446.(Folio, essai)).*

Si je reviens au dialogue entre anthropologie et musique, je rappellerai que celui-ci se crée souvent par la relation du sujet, –musicologue-observant– avec les musiciens-acteurs. À cet effet, l'ethnomusicologue Jean During a proposé récemment une *anthropologie des affects* reliés à la musique. Il s'agit d'observer l'autre dans le miroir, de prendre en compte son ethos musical etc. Cette entreprise me semble tout à fait importante et nécessaire (à l'ethnomusicologie), utile même mais elle ne sera vraiment envisageable qu'à l'unique condition que l'ethnomusicologie échappe à ses extrêmes: c'est-à-dire à l'ethnologisme proche d'une pragmatique de la musique celui qui ne considère pas assez l'aspect formel de la musique, et au formalisme, qui n'est pas souvent en mesure d'apprécier l'ethos musical d'une culture dont il fait pourtant son objet. La question de l'équilibre entre la vision interne et la représentation externe d'une musique est au centre de ce débat³. Cependant, il convient de préciser que, selon les terrains, les conditions d'accès à l'autre peuvent parfois diverger profondément.

Travaillant en territoire français, je ne dispose pas du tout, par exemple, du même environnement de musiciens ni de conceptions sur la musique populaire⁴ aussi anciennement

3. Cf. DURING, Jean, Communication au Colloque International: *Penser la musique, penser le monde*, 14 au 16 Mars 1996, Actes du Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative et du Laboratoire d'ethnomusicologie de l'université de Nanterre.

4. Si l'on veut mieux comprendre la distinction que l'on peut faire entre les poésies chantées en oralité et celles qui passent par l'écriture, on pourra se reporter à notre tableau situé en Annexe.

formulées qu'il en existe au Moyen Orient⁵. Quels sont donc, pour le moment, les tenants et aboutissants d'une telle recherche en France, aujourd'hui?

En 1986, lorsque je proposais de réaliser une anthropologie des poésies chantées de tradition orale des pays de France, il fallait réactualiser la concertation systématique de spécialistes à propos des rapports langue/musique. Il s'agissait alors d'établir des taxinomies de la musique et du texte en rapport avec les usages et les fonctions de chants, examinés dans des communautés linguistiques proches en l'occurrence: le Haut Jura, la Flandre et la Bretagne, qu'elle soit celtique ou Gallèse). Au plan formel, suivant en cela les propositions de Nicolas Ruwet (1972, 1975), je proposais donc d'établir avec l'aide d'ethnolinguistes, des procédures d'analyse visant à préciser les fonctions de la musique dans le chant et, inversement, les fonctions de la parole dans la musique vocale. Le groupe *Musilingue* était ainsi constitué au LACITO du CNRS à Paris. Rappelons cependant, qu'avant toute étude intensive et fine, je pouvais formuler certaines hypothèses fondées sur les éléments d'observation ethnographique des œuvres recueillies en situation:

– Comment expliquer l'existence et le développement récent de certaines formes chantées en Flandre comme, par exemple, le pot pourri de chants, utilisé actuellement, à l'exclusion de toute autre, alors qu'en Bretagne, la forme responsoriale semble dominer presque tous les échanges? Ces deux sociétés sont pourtant profondément marquées par la culture musicale de la religion catholique, elles auraient dû conserver toutes deux les chants à répons... Fallait-il considérer ces deux formes comme l'aboutissement d'un conditionnement social ou comme celui de choix arbitraires, plus individuels? Dans le premier cas, la réponse était claire, il s'agissait d'un conditionnement idéologique, très marqué en Flandre, qui avait abouti à la concentration des activités de fêtes au sein du carnaval⁶, seule et unique fête qui ne dure plus au mieux qu'une journée. Cette compression inéluctable du temps de fête est en même temps une extension par son étalement, dans plusieurs communes tout au long d'un mois qui se situe avant et après le jour traditionnel du Mardi gras. Les contraintes ont été d'abord religieuses: interdictions de certaines manifestations festives depuis l'inquisition, puis économique par déplacement et concentration des populations, enfin par la rationalisation de l'outil de travail qui a augmenté les déplacements de population, abandonné le Mardi gras comme jour férié etc.

Ce processus historique a abouti à réduire la mémoire rituelle des acteurs à un espace temporel presque unique. Les institutions sociales, sociétés de musique, sociétés carnavalesques, groupes folks, étant prises dans cette étau, leurs productions musicales devenaient plus quantitatives que qualitatives, faute d'occasion de pratiquer la musique et la fête. Dans le même temps, les chants bretons, en préservant la danse, ont, au contraire, en conservant les formes responsoriales qui l'accompagnaient, ont gardé de la sorte le caractère dynamique et vivant de la musique. Bien d'autres observations ethnologiques ont été

5. Même si l'on peut considérer que l'un des premiers ethnographes/théoriciens de notre musique occidentale a bel et bien été Jean Jacques Rousseau.

6. Cf. Wunenburger (1977), Fox (Xfête des fous), A.-M. Despringre (1993).

faites par ailleurs afin de comprendre ce qui a permis de conserver les manières de produire ces musiques-là, dans de telles formes, révélant un esprit particulier. Certains thèmes ont pu être abordés, les principaux d'entre-eux, étant: l'emprunt culturel, la notion de foyer culturel, les questions d'institutionnalisation des musiques et des musiciens qu'ils soient flamands, bretons ou celtiques, ils l'ont été largement par les ethnomusicologues de la France etc. (Cf. DeFrance 1996, Despringre 1988, 1994).

Revenons maintenant à l'aspect théorique de notre sujet ethnomusicologique. L'ethnomusicologue, précisons-le, réalise traditionnellement le travail d'analyse de la musique sans pouvoir toujours aboutir à la seconde phase du programme qui est la mise en relation des formes musicales avec des éléments de leur contexte et de leur situation d'émission. Pourquoi cela semble-t-il si difficile à établir?

Les créations chantées proviennent à la fois de la réaction corporelle d'individus vivant plus ou moins en harmonie avec les sons et de représentations collectives et culturelles de chanteurs qui s'expriment en musique, de manière poétique. La difficulté est d'être bien clair sur la relation causale qui pourrait exister entre les transformations formelles ou les manières de faire de la musique et certaines données particulières du fonctionnement corporel d'une part, le fonctionnement des institutions sociales qui demeurent sous l'emprise de systèmes de représentations partagées, d'autre part.

La distinction que je retiens, à l'instar des cognitivistes de la langue, entre une *cognition incarnée* et une *cognition située* permet, nous le verrons, le regroupement heuristique de tous les phénomènes étudiés ainsi elle fait sens. Tout ce qui concerne la gestuelle, le rythme ou l'iconicité sera par conséquent considéré comme intégré corporellement à la fois de manière innée et par un apprentissage réalisé dans une culture donnée. Ceci relève d'une *cognition incarnée* tandis qu'à l'inverse, le contexte, la situation et les connaissances partagées sont de l'ordre d'une *cognition située*.

Application

Pour aboutir à illustrer cette distinction, il convient d'accentuer la recherche sur le *sens des œuvres*. Selon cette conception, l'ethnolinguiste, préparant le futur travail du musicologue, se doit d'intervenir en premier afin de prendre en charge l'analyse du contenu des paroles et d'effectuer les analyses formelles et sémantiques des structures narratives et poétiques. Notons au passage que ces structures sont souvent organisées par la musique même ce qui engendre la duplication d'éléments phonétiques (échos sonores), ou sémantiques etc. Dans ces conditions, on peut comprendre l'importance du concept de *réplicabilité*⁷ développé en

7. Pour U. Eco, il y a trois types de rapport de réplacabilité:

- a) les signes dont les occurrences peuvent être reproduites à l'infini selon le modèle de leur propre type.
 - b) les signes dont les occurrences, produites toutefois selon un type, possèdent certaines propriétés d'«unicité matérielle».
 - c) les signes dont l'occurrence et le type coïncident ou sont de toute façon absolument identiques.
- (1992: 13)

sémiologie par Umberto Eco (1992), concept qui nous sert à déterminer les données formelles et leurs variations internes.

L'analyse de contenu textuel sera souvent le prolongement de l'analyse des données socio-culturelles issues de l'ethnographie du chant: on considérera l'*explicite* des coutumes ou des fonctions et des usages particuliers d'un chant, au regard de l'*implicite*, contenu dans l'imaginaire et certaines représentations symboliques (Cf. Fribourg 1991). Le but étant de délimiter un corpus de chants qui pourrait être mis en relation avec les fonctions utilitaires et revendicatrices ou les fonctions expressives et ludiques d'un groupe donné.

Rappelons que jusqu'en 1986, faute d'analyses suffisamment fines des textes et de la musique, aucune relation claire n'avait encore été établie entre les formes chantées et leurs contextes, notamment du côté des folkloristes ou des ethnomusicologues de la France. Dans ces conditions, une interprétation anthropologique des résultats des analyses linguistiques et musicologiques ne pouvait être envisagée, en premier lieu, que selon certains principes à savoir par exemple: le repérage d'emblée du contexte d'un texte chanté et l'évaluation du niveau d'activité réelle du chant. Dans certains rites, par exemple, le chant était qualifié de *forme pleine*, et, nonobstant tous les stades intermédiaires, à l'autre bout de la chaîne, de forme *sémantiquement vide*, représentant tous les chants vides de sens «sémantique» qui ont néanmoins pris un sens exclusivement «musical». Dans ce dernier cas, on remarquera que le système expressif a été transformé en raison de sa totale soumission aux affects.

Domaine d'investigation

De fait, l'observation concrète d'une musique populaire semble répondre au besoin contemporain de connaissance de l'autre, en l'occurrence des milieux ruraux et populaires-urbains, mais selon des procédés qui diffèrent grandement de ceux, plus subjectifs que décrivent les folkloristes. L'image que l'on donne de ses chants respecte davantage leur réalité. Il s'agit, rappelons-le, de l'étude d'un *fait social total*, selon l'expression célèbre de Marcel Mauss, c'est-à-dire d'une musique qui, si elle est envisagée comme *signe* (au sens large que donne au signe, Peirce), possède des connotations multiples voire parfois certaines dénnotations. Il s'agit, par conséquent, d'évaluer les différents sens qui sont arbitrairement affectés aux formes musicales afin d'interpréter au mieux le pourquoi de leur existence.

Quelques grandes formes d'organisation de la musique ont été observées dans le Haut Jura, la Flandre et la Bretagne. Quatre ouvrages collectifs, des articles et un ouvrage seul montrent ce cheminement. Selon la proposition du sémiologue Jean Molino, les domaines d'investigation de ces cultures régionales françaises peuvent se résumer en quatre points:

1. L'oral par rapport à l'écrit, le problème des liens textuels des chants, de la transcription de l'oralité des textes comme de la musique (cf. J. Chailley, *La Musique et le signe*).
2. Les rapports entre musique savante/ musique populaire selon leur place dans la société et leur organisation interne.

3. En théorie: l'explicite/l'implicite, le semi-explicite, la prise en compte des théories métaphoriques.
4. Le degré des contraintes socio-culturelles pour la codification, la création, l'exécution.

Questionnement et méthodes d'analyse

L'ethnographie musicale a permis le recueil de milliers de chants inédits et une investigation sur les usages et les fonctions particulières à la musique enregistrée en territoire français. De façon permanente, l'enquête a facilité le recueil du métalangage la concernant ainsi que la compréhension de la manière selon laquelle s'organisent les groupes de chanteurs et, en outre, quelles sont leurs techniques vocales.

Les questions que je pose tout au long de cette recherche s'orientent essentiellement vers la pertinence de la sélection des corpus chantés et les méthodes d'analyses des formes poétiques et musicales; enfin, je cherche à savoir quelle approche culturelle on peut avoir de systèmes musicaux fondés sur une pragmatique de la musique et les styles spécifiques de chaque région envisagée.

L'analyse des monodies a consisté au repérage des échelles musicales, en la hiérarchisation des systèmes de hauteur (modes et tons) et du rythme (pulsation, unités de durée et d'accentuation, délimitation d'unités), enfin des schémas mélodiques qui sont à la base de la formation des monodies par l'enchaînement de petits groupes en réseaux mélodico-rythmiques. Dans le cas du chant, des bases poétiques ont été données, notamment sur la métrique des chants français, la syntaxe des mélodies chantées ne pouvant se décrire qu'en fonction des textes qui sont en relation dialectique avec l'intonation et les monodies.

Comment noter cette musique? Le problème du passage à l'écriture de la musique que l'on perçoit ne se résoud pas seulement par des partitions musicales bien faites. Il s'agit d'une musique fluctuante, instable, qu'il s'agit de modéliser selon une interrogation permanente. A partir de notre expérience, on peut se demander quelle valeur possèdent réellement les transcriptions des folkloristes que je qualifierais de «perceptives» face à nos modélisations dont le but est de dégager de sa gangue variationnelle, un système musical cohérent.

L'exercice de transcription de la musique produite dans des systèmes non-tempérés apporte également un recul nécessaire et bénéfique à la connaissance des musiques traditionnelles. Cette distance facilite la prise de conscience concrète de notre intégration personnelle du *tempérament*. Par la mise à jour des codes élémentaires des monodies, nos analyses, néanmoins complexes, ont porté sur des systèmes simples que l'on a comparé entre eux.

Signification et musique

Les théories modernes sur l'énonciation⁸ s'intéressent aux modalités particulières d'échanges entre interlocuteurs, dont font partie les productions narratives, elles me permettent

8. Plusieurs théories portant sur les processus d'énonciation renouvellent, en France, les rapports traditionnels entre Locuteur/Récepteur/Récepteur. Des procédés, fondés sur l'examen des catégories d'éléments linguis-

d'explorer diverses approches nouvelles du sens –à la fois interne et externe– aux chants, que j'analyse ainsi dans leur globalité. La conception dite holistique⁹ du sens l'emporte ici sur celle, componentielle de «faisceaux de traits». En ce qui concerne la monodie, le sens musical ne sera pas toujours aisé à établir, néanmoins des éléments de l'émission musicale, de nature interactive, pourront être repérés.

Connotations et inférences de la musique examinées dans les cultures à transmission orale

Avec le langage, parallèlement ou au delà, quelle place peut tenir la musique des chants dans la *dimension institutionnelle de la signification* ? Mes recherches actuelles portent sur le caractère institutionnel de la relation de représentation de la musique entre les formes produites et leurs modèles, qu'ils soient internes ou externes au système musical.

Mon hypothèse est qu'il existe un double conditionnement des formes musicales populaires que l'on peut observer dans les processus d'échange symbolique:

1. par les productions individuelles et collectives, dialoguées ou non, impliquant une double altérité, le sujet pour l'autre et l'autre dans le champ social, porteur de formes de symboles et de représentations de l'appartenance sociale (types d'émissions vocales, types d'instruments, manières de rythmer ou de prendre des intonations par exemple, habitudes expressives, structurations d'organisations vocales ou instrumentales et structurations formelles etc.).

2. par la situation de production de ces formes; il ne s'agit pas, en effet, de décrire uniquement des œuvres et des symboles de représentation mais aussi de rendre objectives et conscientes à la fois les savoirs communs qu'elles véhiculent et les affects que la musique suscite. Il s'agit bien en fait d'interpréter au mieux les «styles musicaux» d'une tradition donnée, appellation qui peut se rapprocher d'une donnée plus générale que le cognitiviste P. Dasen appelle *styles cognitifs* (1993: 340).

Il convient donc de bien distinguer les système de signification de ceux de la communication, la communication étant souvent possible sans qu'il y ait une signification voulue.

Modèles théoriques

Mon bilan et mes projets sont présentés ci-dessous respectivement à la lumière de deux modèles théoriques:

– 1. le *modèle du code*: en vigueur depuis Saint Augustin, a été largement développé en linguistique puis en sémiologie. Les connotations sont par conséquent prises dans le sens donné habituellement en linguistique: ce sont les différents sens qui s'ajoutent au sens

tiques permettent de mesurer la *distance* du locuteur à son message, la *tension* et la *modalisation* avec le récepteur, la *transparence* qui est adaptation du discours au récepteur, etc. Cf. J. Dubois (1969), E. Benveniste (1974: 79), S. Todorov (1970).

9. ∂∂∂

commun d'une phrase codée, on pourrait dire aussi sous l'influence de la situation et du contexte¹⁰.

– 2. le modèle psychologique de l'*inférence* se fonde sur les indices permettant d'induire les intentions du locuteur: on passe de la représentation sémantique à la pensée communiquée non par un surcroît de codage mais au moyen d'inférences¹¹.

Par hypothèse je pose la question de savoir si ces deux modèles s'opposent ou s'ils peuvent se combiner, notamment dans le cas de la musique.

Connotations de la musique

Pour J.-J. Nattiez (1975: 50) les connotations de la musique sont *les manières dont la musique devient un fait symbolique pour ses utilisateurs*.

Mon itinéraire ethnomusical fixera les idées puisque depuis 1970 j'ai pris successivement plusieurs options qui m'ont fait traverser les deux principaux courants théoriques de l'ethnomusicologie française qui se sont malencontreusement opposés dans notre discipline.

– 1. L'un insiste davantage sur le contexte de production de la musique et sur les usages et les fonctions de celle-ci que sur les formes qu'elle présente (recherches aux Musées de l'Homme et Musée National des Arts et Traditions Populaires).

– 2. L'autre s'appuie prioritairement sur les formes musicales qui sont examinées comme un code que l'on valorise en minimisant l'influence du contexte de la production musicale sur les formes et structures musicales proprement dites (Ecole S. Arom. au LACITO). L'orientation bio-acoustique et cognitive actuelle de ces travaux s'explique naturellement par cette première orientation.

La question que je pose alors est la suivante: comment donner une interprétation culturelle des résultats de l'analyse des systèmes musicaux, en d'autres termes, quels concepts peuvent aider à relier l'univers d'une *mémoire motrice* –dépendante des mouvements du corps

10. *Le modèle du code* et sa généralisation [D. Sperber p. 19-20 citant Tzvetan Todorov (1977)]: la conception *sémiologique* de la communication (Saussure) ou la conception *sémiotique* de Peirce sont une généralisation du modèle du code à toutes les formes de communication.

[...] Selon cette conception, les systèmes de signes gouverneraient non seulement la communication verbale ordinaire, mais aussi l'effet poétique des tropes, la communication gestuelle, les symboles et les rites religieux ainsi que l'interprétation des textes sacrés.

Selon cette conception, toute communication présuppose un système de signes et la tâche du sémioticien est de reconstruire le système.

11. *Le modèle inférentiel*: réfutant l'intérêt de la sémiologie, Sperber rompt avec cette généralisation du modèle: réussite institutionnelle, échec intellectuel et théorique ... l'hypothèse selon laquelle tous les systèmes de signes devraient avoir des propriétés semblables est devenu indéfendable. est défini comme un processus de reconnaissance des intentions du locuteur. Au delà du générativisme qui met en relation la sémantique et la structure de la phrase, il s'agit de prendre en compte l'énoncé (qui comprend le moment, le lieu de l'énonciation, l'identité du locuteur ou ses intentions).

En bref, le processus inférentiel a pour point de départ un ensemble de prémisses et pour aboutissement un ensemble de conclusions qui sont logiquement impliquées ou, au moins justifiées par les prémisses. Un processus de décodage a pour point de départ un signal et pour aboutissement la reconstruction du message associé au signal par le code sous-jacent (Dan Sperber et Wilson 1989: 27).



(rythme)—, à celle d'une image des formes ou *représentations sonores* qui relèvent d'un imaginaire provenant de représentations particulières du monde et des passions de l'âme? (Cf. Bastide 1967).

Pour ce faire, ne faut-il pas revenir concrètement à la réalité (même si elle est complexe), celle qui me semble évidemment fonder la question de l'existence d'une dialectique dans la relation entre les formes musicales produites, qui ne peuvent être envisagées comme des formes pures (Cf. J. Molino, 1975), et leurs conditions de production et de réinterprétation successive?

Il me paraît intéressant d'envisager à la fois la forme mémorisée et son contexte, dans une perspective de développement et dans des situations de production limitées mais comparables d'une culture à l'autre. Cette perspective de recherche ne semble pas déraisonnable et me paraît plus satisfaisante —pour l'étude du sens produit— que le survol globalisant de l'anthropologie musicale des années 1960 à nos jours (par ex. A.-P. Merriam (1967), B. Nettl (1964), G. Rouget (1961-68), B. Lortat Jacob (1987)).

Oralité et cognition des formes poético-musicales incarnées/situées

1. *Modèle théorique proposé pour l'approche de l'oralité des chants*, Hjelmslev, 1943, (1968) *Prolégomènes à une théorie du langage*.

Utiliser plus systématiquement le modèle théorique de Hjelmslev (1968), *Prolégomènes à une théorie du langage*, permettrait de dépasser le fonctionnalisme traditionnel des folkloristes et ethnomusicologues étudiant les chants de la France. Ce modèle dont on connaît la très grande audience en sémiotique (Greimas, Barthes, Eco ...) permet, en l'occurrence, d'unifier les démarches des différentes disciplines collaborant à l'analyse des poésies chantées: linguistique, poétique et musicologie. La délimitation de la *fonction sémiotique* entre *expression et contenu* (de la langue ou de tout objet d'étude) est l'objectif fondamental de cette théorie. Ces deux plans permettent, selon la démonstration de Hjelmslev, —par l'exploitation des concepts de *substance* et de *forme* (qui leur sont attribués)—, d'aboutir à substituer le couple *Langue/parole* par celui de *Schéma/usage*. Il s'agit, d'une part, de formaliser chacun des différents domaines expressifs du chant (langue, rythme (poétique/musical) et intonation) [cf. la publication collective qu'AMD a dirigé sur les *Chants enfantins d'Europe*, à paraître en 1997] et, d'autre part, d'examiner les éléments du contenu de ces mêmes ensembles (formes: tropes, récits, etc.; substance: significations des textes/contexte social), enfin d'établir la *fonction sémiotique* entre ces deux plans.

La fonction sémiotique c'est le processus d'institution du code de significations accompagné de la mise en évidence d'une symbolisation des états émotifs ou affects (voir, par exemple, rôle du tempo, de l'ornementation ...).

(matière)		<i>forme</i>
<i>substance</i>	CONTENU	<i>substance</i>
<i>forme</i>		(matière)
		EXPRESSION

Mening en danois = *matière* en français et *purport* en anglais) a pu être confondue avec le sens, ce qui a créé quelques confusions = en philo (Leibniz) variété diverse d'efforts ou de tensions qui ne peuvent être pensés comme des phénomènes matériels puisque la matière est au fond leur phénomène, l'apparence qu'elles produisent.

Le commentaire que fait U. Eco à propos de ce modèle et de son application à tous les signes est le suivant:

Il s'agit [...] d'une sémiotique non strictement référentielle (les expressions peuvent naturellement être employées pour se référer aux choses ou aux états du monde, mais elles renvoient, en première instance, aux unités culturelles à savoir aux éléments du contenu élaborés par une culture donnée [...]) (U. Eco, 1992: 12).

Si l'on applique ce modèle, par exemple au rythme, on définit comme matière de l'*expression rythmique* tout continu amorphe (pulsation régulière) auquel un système sémiotique déterminé (le rythme et ses paramètres: durées, intensités, etc.) donne forme en y découpant des éléments pertinents constitués par le contraste entre les unités paramétrées (de poésie, d'intonation) et des paramètres entre eux, et en les produisant ensuite comme *substance* (tropes et monodies); on définit comme *matière du contenu rythmique* (le continuum amorphe), l'univers en tant que champ d'expérience auquel une culture déterminée a donné forme en découpant des éléments pertinents et structurés et en les communiquant ensuite comme substance. [...] Le rapport, établi par une convention quelle qu'elle soit, entre un élément de la forme de l'expression rythmique et un élément de la forme du contenu rythmique est appelé *fonction sémiotique*.

Cette perspective de recherche est bien celle d'une *anthropologie esthétique et sociale*. Ce qui est en rapport étroit avec le corps (par exemple: le rythme) se situe, au niveau expressif, dans ce que les phénoménologues appellent aujourd'hui la Cognition incarnée, tandis que tout ce qui est contenu lié au social serait révélateur d'une Cognition située (humainement et culturellement).

Le programme de cette recherche se définit actuellement comme suit¹²:

2. Chant et cognition incarnée¹³

– **Expression** du langage poético-musical et processus cognitifs: les descriptions à travers le poétique et le musical (l'instrument: la voix; principes de groupement auditif: le musical (métrique, rythme, mélodie); le poétique (tropes et métrique), principes de groupement visuel: le gestuel, l'image associée au texte et au rythme; la description de cette expression contribue à la connaissance des principes d'*autoformation* et du *sensori-moteur*. On peut mettre aussi en évidence des relations fonctionnelles internes à la musique (autoprolifération de segments) et externes, avec les écosystèmes, et observer des éléments se rapportant à l'iconicité (les onomatopées par exemple). Tout ceci concerne la mémoire dite «motrice».

12. Il s'agit du programme qui a été défini par le groupe de recherche *Musilingue* du LACITO-CNRS.

13. Processus qui se rapportent au corps: exemple en linguistique du discours, par exemple, les études sur la structuration de l'espace, montrent que les formes discursives comprennent des mots faisant référence au corps pour désigner l'espace. Ex: *tourner à main droite*, signifie *tourner à droite* et marque le passage d'une cognition incarnée (concrète) à une plus grande abstraction dans la désignation de l'espace. (Cf. les travaux du département Oralité, Cognition au LACITO-CNRS, Paris).

3. Chant et cognition située

Sémantique du chant oral à travers les usages de celui-ci

- Analyse et interprétation des **contenus** textuels (sémantiques, poétiques) et musicaux.
- Relations **expression/contenu** ou étude des modes de production des **fonctions sémiotiques** c'est-à-dire du processus d'institution du code de significations accompagné de la mise en évidence d'une symbolisation des états émotifs ou affects (rôle de l'ornementation ...).
- **Chant et inférence**: Performance: enjeux non formels et non linguistiques et étude des indices manifestant des intentions et des émotions (règles de l'émotion, jeux expressifs comme les surprises, les arrêts, les erreurs) contribuent à l'élaboration d'un style musical local; enjeux linguistiques: techniques d'accroches encourageant la participation du public (cf. fonction *conative* chez R. Jakobson et *Tension* selon Jean Dubois); Mémoire: étendue des connaissances partagées, rôle des archives sonores et des publications de cassettes: musique et chants comme déclencheurs pour quelle mémoire? Perception des chants: à quelles conceptions renvoient les commentaires locaux sur le sens des textes de chants tels qu'on les comprend aujourd'hui; Tradition: activisme ou créations actuelles de traditions fondées sur une mémoire rationalisée.

4. Morphogénèse du sens et évolution des formes

Pour l'étude de la relation dialectique entre la Musique et la Langue, étude que j'ai appelé *Musilinguistique*¹⁴, je propose plusieurs thèmes de recherche:

Celui de la «fonction poétique» qui s'analyse en terme de surcharge sémantique, de la musicale que l'on comprend en terme d'amplification ou d'évidement structuraux;

Celui de la prolifération de mêmes textes et de monodies comparables, manifestant l'auto-reproduction de syntagmes rythmés et/ou intonés;

Celui des processus de stabilisation rythmique, isolés par *types*, qui sont reliés (selon certaines modalités) à des *prototypes* fondés sur quelques syntagmes rythmés (à découvrir) de la langue;

Enfin, celui du rôle du *son* sur le *sens*. Il s'agit d'un aspect de cette investigation qui nécessite une recherche sur la dépendance situationnelle et sur les mises en contextes actuelles des formes de poésies chantées que l'on observe.

Opérations de recherche en cours

Ainsi, quatre grandes opérations ont pu être définies: 1/ l'étude comparée du statut d'*oralité* (rapports oral/écrit: l'oralité de l'écrit, la part de l'écrit dans l'oral) et du rôle des structures poético-musicales dans l'espace concret de la production chantée durant 20 ans en Bretagne;

14. Apparition de ce terme dans le volume I de l'ouvrage collectif «Chants enfantins d'Europe», Paris L'Harmattan, 1997.

2/ le *même* et le *différent*: comparaison de mêmes *versions* d'un chant dans des situations différentes. 3/ les processus de *réappropriation* des récits chantés et le rôle des associations de *collectage* dans le filtrage des comportements et les *stratégies d'élaboration* de nouveaux *styles* musicaux devant servir l'*identité* culturelle. 4. La description des diverses perceptions d'un même *invariant* qui sera, en définitive, l'examen final des trois premières opérations.

Commentaire

L'étude de la musique nous renvoie, par conséquent, aux principaux domaines de l'expérience humaine mais cela ne veut pas dire qu'il faille tous les prendre en considération à la fois. Les choix sont, en effet, dictés par l'observation de la réalité chantée, elle-même. Il importe alors de reconnaître la nature sémantique des chants dans chacun des rites où ils ont été observés, d'en montrer les propriétés afin d'apprécier le sens et l'intensité produite à la fois par le texte, la musique et la gestuelle, voir aussi l'efficacité de certains paramètres dans un contexte donné. En définitive, c'est la situation culturelle de la musique des chants qui est visée, elle nécessite d'une part, la distinction des faits de langue et de musique et, d'autre part, l'évaluation des types de relations que ces véhicules /élaborateurs de pensées et d'affects, entretiennent entre eux (A.-M. Despringre, 1993: 131).

L'observation de la récurrence des pièces musicales et de leurs correspondances avec d'autres ensembles symboliques (rites, textes des chants...), la hiérarchisation des différents ensembles musicaux et rituels ainsi constitués, en des moments et en des lieux communs, c'est ce qui permet de mieux comprendre les différentes motivations en présence (Despringre, 1993).

On peut regrouper ces grandes relations forme/contextes selon quelques grands paradigmes:

1. musique et éléments de l'appartenance sociale;
2. rôle des institutions (municipalités et associations musicales);
3. musique et représentations collective des angoisses.

Les formes musicales qui sont présentées en séries sont alors mises en relation avec ces différents axes. En Flandre, par exemple, elles laissent apparaître le fait suivant:

Dominés linguistiquement par la culture française en France et néerlandaise en Belgique, les flamands semblent se référer à des modèles musicaux provenant plutôt de leur environnement culturel immédiat. Ils laissent ainsi place aux emprunts linguistiques et prosodiques, respectivement du français ou du néerlandais et les intègrent aux textes en flamand (cf. Despringre, Musilinguistique des chants de la Saint-Martin, Chants enfants d'Europe: rites calendaires et systèmes poético-musicaux, L'Harmattan, sous presse). Ces emprunts paraissent moins fréquents dans le sens inverse, c'est-à-dire du flamand au français, par ailleurs, la création de nouveaux textes autochtones en français devient fréquente au XXe siècle. Il a été possible aussi d'établir le référent –généralement partagé–, des systèmes de hauteur de sons ainsi que celui du rythme qui est en cours. Enfin, des monodies semblables sont utilisées, comme partout ailleurs, pour servir des rites différents, qu'ils soient profanes ou sacrés. Il s'agit là d'un élément déterminant pour la compréhension des styles cognitifs.

Ainsi, quels que soient les terrains examinés, ce qui semble important paraît être la subsistance d'une transmission orale mémorisée malgré certains passages à l'écriture. Ceci implique qu'un nombre structuré et limité de systèmes musicaux peut encore faire office de référent mémorisé; la limitation de la quantité de formes collectées en Flandre réduit les possibilités de comparaison. Elles appellent, néanmoins, à conduire d'autres enquêtes, que j'effectue actuellement en Bretagne, dans l'espoir d'obtenir une information plus complète qui me permettrait de mieux observer les procédés d'adaptation et de recreation des poésies chantées de tradition orale.

Dans cette quête du sens, il semble que le modèle de l'inférence, utilisé en linguistique (Cf. travaux sur la sociologie du quotidien) puisse en outre être utilisé —également en musique— dans la perspective suivante:

A partir de discours sur la musique (oraux au cours de veillées ou de bals, écrits, dans des revues ou des ouvrages militants), on peut recueillir tout un métalangage sur la musique, ou encore les conceptions ou les théories locales lorsqu'elles existent (ethnothéories). De la sorte, il est possible d'inférer certains choix, certaines intentions. Remarquons tout de même que, comme nous l'avons vu avec la Flandre, la perspective sémiotique, tout d'abord adoptée,, comprenait déjà certains aspects de cette quête des conceptions locales dont la caractéristique est qu'elles n'explicitent pas le monde musical ni les conceptions particulières des formes produites.

Si l'auditoire d'un chant infère les intentions du chanteur-communicateur à partir d'indices qui ne sont pas que linguistiques (surprises, arrêts, erreurs, etc.), cela ne constitue pas uniquement un jeu d'intentions, c'est aussi une recherche souvent passionnée d'impressions auditives, de situations émotionnelles revécues pour le plaisir. L'étude des moyens phatiques d'«accroches» du public, de techniques permettant d'obtenir une réponse sous différentes formes comme par exemple: provoquer la reprise d'un chant, un ban ou un applaudissement, émettre des murmures d'approbation et de contentement etc., tout ceci suppose la combinaison à la fois de processus codés et inférentiels.

Il est certain que, pour la musique, on doit aller au delà du sens (qu'il soit conceptuel ou interne et propre à la musique elle-même). Peut-on voir en quoi retrouver les intentions des musiciens explique l'état de certaines formes, voir aussi quelles sont les conditions d'énonciation poético-musicale et leur stabilité culturelle? Enfin, comment les catégories émotionnelles peuvent être reliées aux organisations formelles et au style adoptés?

Pour ce faire, il faudrait reconsidérer les enquêtes en fonction de ces nouveaux concepts qui, comme je le précisais au début, permettrait de définir la dimension institutionnelle de la signification. La représentation des formes musicales et leurs références ont-elle aussi un caractère institutionnel? Peut-on voir enfin quelle consistance matérielle est donnée par l'esthétique musicale aux formes symboliques.

Cette manière d'envisager la musique à partir de son audition, de ses conditions de production, de la prise en compte de ses multiples interprétations, contribue généralement à l'élargissement des points de vue sur la musique. C'est une démarche qui relativise notre «vision» de la musique des autres. Elle peut permettre d'échapper à l'ethnocentrisme littéraire ou musical inhérent à notre tradition occidentale, elle aide aussi à acquérir la distance

nécessaire à une relativisation des savoirs et à se frotter aux éléments d'un réel qui ne se présente jamais sans une certaine épaisseur sémantique et émotionnelle.

En guise de conclusion

Les liens qui avaient pu être établis entre la Musicologie (Jacques Chailley) et l'Ethnomusicologie par Béla Bartók, Constantin Brăiloiu, Paul Collaer, et bien d'autres, pourraient bien trouver dans cette recherche une nouvelle dimension par les ponts qu'elle établit avec d'autres disciplines, autour d'un objet commun, le chant. Cette confrontation interdisciplinaire favorise en effet la discussion autour de questions épistémologiques intéressant notre science anthropologique.

L'interprétation des poésies chantées, comme on vient de le montrer, ne devrait être abordée qu'en envisageant les possibles connexions entre les résultats de l'analyse musicale (que l'on développe à partir de méthodes linguistiques, d'une *Musilinguistique*) et ceux d'une *anthropologie de la cognition* qui ne se fonde pas nécessairement sur une psychologie cognitive.

Bibliographie

- ADAMS, S.-M., «Contraintes psychologiques sur les dimensions porteuses de formes», S.-M. Adams et I. Deliege (éd.), *La musique et les sciences cognitives*, Pierre Mardaga, (Liège, Bruxelles, 1989a), pp. 257-84.
- ADAMS S.-M. et DELIEGE, I., *La musique et les sciences cognitives*, Actes du «Symposium sur la Musique et les Sciences cognitives», 14-18 Mars 1988, Centre National d'Art et de Culture *Georges Pompidou*, Pierre Mardaga (Psychologie et Sciences Humaines), (Paris, Liège-Bruxelles, 1989b).
- ALVAREZ-PEREYRE, F., «Ethnolinguistique et sémiologie, pour une ethnosémiologie», *Théories en ethnolinguistique*, SÉLAF (éd.), (Paris, 1981a).
- *Ethnolinguistique. Contributions théoriques et méthodologiques*. Paris, SÉLAF (Eurasie), 1981b.
- ALVAREZ-PEREYRE, F. et AROM, Simha, «The Holistic approach to Ethnomusicological Studies», *The world of music*, XXVIII/2, (1986), pp. 3-11.
- ARLEO, A., et FLAMENT, Bernard, *Approche rythmique et mélodique de la séquence finale dans sept comptines françaises à la lumière d'une analyse mingographique*. Centre d'Étude Métrique, Université de Nantes, 1990.
- AROM, S., «Rythme: Caractéristiques fondamentales. Périodicité», *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, 2, SELAF, (Paris, 1985), pp. 407-414.
- «Ethnomusicologie», *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, (P. B. e. M. Izard éd.), PUF, (Paris, 1991), pp. 248-251.
- «'A la recherche du temps perdu': rythme et métrique en musique», D. J.-J. Wunenburger (éd.), *Les rythmes, Lectures et théories*, L'Harmattan (Centre culturel international de Cerisy), (Paris, 1992), pp. 195-207.

- 1995, «Modélisation et modèle dans les musique de tradition orale», *Analyse musicale*, 1 trim., (1995), 1991: 67/78.
- BASTIDE, R., *Les Amériques noires*. Paris, Payot, 1967.
- BENVENISTE, E., «Problèmes de linguistique générale», *Tendances récentes en linguistique générale (1954) et Coup d'œil sur le développement de la linguistique*, Gallimard, (Paris, 1966).
- *L'appareil formel de l'énonciation. Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1974.
- BERGSON, H., *Matière et mémoire*. Paris, PUF, 1982.
- BLACKING, J., «L'homme producteur de musique 1», *Musique en jeu*, 28, (1977a), pp. 54-67.
- «L'homme producteur de musique 2», *Musique en jeu*, 29, (1977b), pp. 108-116.
- BONVINI, E., «L'ethnolinguistique, entre la pluridisciplinarité et l'unidisciplinarité», *Linguistique/V*, 17-1, (1981), pp. 130-141.
- BRAILOIU, C., *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève, G. Rouget (éd.), Minkoff Reprint, 1973, 416 p.
- BRUNER, J., *Car la culture donne forme à l'esprit, de la révolution culturelle à la psychologie cognitive*, traduit par Yves Bonin. Paris, Eshel, 1991.
- CAILLAT, F., «Pour ne pas être sans objet, l'ethnomusicologie doit-elle les penser tous?», *Musique en jeu*, n° 28, (1977), pp. 4 à 25.
- CHAILLEY, J., *La musique et le signe*. Paris.
- CLARKE, E., «Considérations sur le langage et la musique», M.-A. e. I. Deliège (éd.), *La musique et les sciences cognitives*, Pierre Mardaga, (Liège-Bruxelles, 1989), pp. 23-44.
- COIRAULT, P., *Notre chanson folklorique*. Paris, Picard, 1942.
- *Formation et transformations de nos chansons folkloriques*, 4 vol. Paris, Editions du Scarabée, 1955.
- COLLAER, P., *La musique populaire traditionnelle en Belgique*, 2e série, XIV. Bruxelles, 1974.
- CORNULIER, B. de, «Métrique, essai d'introduction synthétique», *Encyclopaedia Universalis*, (1989), pp. 229-232.
- DASEN, P., *Schlusswort. Les Sciences cognitives. Do they shake hands in the middle?*, P. Dasen et Jürg Wassmann (éd.), «Les savoirs quotidiens», 11 Kolloquium (1990) der Schweizerische Akademie der Geistes-und Sozialwissenschaften, Universitätsverlag Freiburg Schweiz, (Fribourg, 1993), pp. 331-349.
- DEFrance, Y., *Musiques traditionnelles de Bretagne, 1. Sonnoux et sonerien*, XXXV. Morlaix, Skol Vreizh, 1996.
- DESPRINGRE, A.-M., «Vie musicale d'un groupe de villages du Haut-Jura de 1900 à 1940», *Musique et danse*, 3, La Tradition Franc-Comtoise, Wettolsheim, Mars et Mercure, (1979), pp. 6-46.
- *Chants de fête des villes et villages du Westhoek français: étude des rites et de la musique de 1975 à 1981*, vol. 1, *Ethnologie de la musique*, vol. 2, «Corpus de 190 chants et analyses musicales», (1985), 600 p. Sous la direction de Georges Balandier. EHESS-Paris V. Mention très bien à l'unanimité avec les félicitations du Jury.
- *Chansons populaires Comtoises*, tome III, J. Garneret et C. Culot, «Folklore Comtois», (Besançon, 1985), pp. 730-34, 929-974.

- «Langues des chants de fêtes des villes et villages du Westhoek français», *Cahiers du LACITO, revue d'ethnolinguistique*, LACITO-CNRS, (Paris, 1986), pp. 155-76.
 - «Approche anthropologique des chants», *Vibrations, Musiques, Médias, Sociétés*, 4, Privat, (Toulouse, Février 1987), pp. 247-57.
 - *De l'ethnographie musicale à l'ethnomusicologie: du rite des chants à leur musique, problèmes d'analyse en Flandre et en Bretagne*, «Actes du Colloque organisé par le C.R.B.C. (UBO)», vol. 1, Mission du Patrimoine Ethnologique et Université de Bretagne Occidentale, (Brest, 1989), pp. 89-100.
 - «Démarche, concepts et méthodes pour l'étude des relations Musique/ Langue examinées dans les poésies chantées de tradition orale», *Cahiers du LACITO*, V, Peteers, (Paris, 1990), pp. 165-202.
 - *Reuzelied. Variations sur un chant de géants* (§ 2.1., 4.2., 5.2., 1ère partie); *A la cour du Palais. Variations sur la flamande* (§ 1.4. -1.5., 2ème Partie), in Despringre (dir. collection), «Poésies chantées de tradition orale en Flandre et en Bretagne», Champion, (Paris, 1991), pp. 57-62, 101-114, 123-144; 187-229, (Coll. «Musilingue», 1).
 - *A Methodical Approach to the study of Songs from the French Provinces: Concepts and Methods for the Analysis of these Symbolic Forms*, «Selected articles of the VIIIth European Seminar in Ethnomusicology», Berlin, Octobre 1990 (Intercultural Music Studies), (1992a), pp. 201-218.
 - *Puzzle musical*, «Conter et chanter en pays de Redon», ouvrage collectif, dir. scientifique P. Laburthe, L'harmattan, (Paris, 1992b), pp. 71-89.
 - *Chants édifiants pour l'éducation religieuse des enfants de France: systèmes et variations de Flandre*, «Actes du Colloque de l'European Seminar in Ethnomusicogy (ESEM) à Valence (Espagne)», (1992c), pp. 25-36.
 - *Fête en Flandre: rites et chants populaires du Westhoek français*, 1975-81. Paris, Institut d'Ethnologie, Musée de l'Homme, 1993a.
 - *Confusion des genres dans le folklore musical et l'ethnomusicologie récente de la France*, A-M. Chigiana (éd.), «Actes du Séminaire Européen d'Ethnomusicologie», Siennne, 1989, (Siennne, 1993b), pp. 29-41.
- Sous presse, *Approche interdisciplinaire des formes chantées, Musique, ethnopoeétique, ethnolinguistique*, collab. J. Fribourg, P. Panayi, «European Studies in Ethnomusicology», VI, (Roma, J. and Crowe, P.-R éd.), Barcelone, ESEM: Proceedings of the IXth Seminar at Barcelona (Calella).
- *Professionalisation of traditional musicians from the French regions and instrumental reconstruction of vocal music*, selected articles of the «XIth European Seminar in Ethnomusicology», ESEM electronic-editions, (Oxford, September 1994).
- DUBOIS, J., «Enoncé et énonciation», *Langage*, XIII, (1969), pp. 100-122.
- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1973.
- ECCO, U., *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'Italien par Myriem Bouzaher. Paris, Grasset et Fasquelle, 1992.
- GILSON, E., *Introduction aux arts du beau*. Paris, Vrin, 1963.

- GREIMAS, A.-J. et COURTÈS, J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 vol. Paris, Hachette, 1979 et 1986.
- GRICE, H.-P., *Studies in the way of words*. Cambridge, Cambridge-Mass: Harvard University Press, 1989.
- HAUDRICOURT, A.-G., «Linguistique et ethnologie», J. Poirier (éd.), *Ethnologie générale*, Gallimar, (Paris, 1968), pp. 288-316.
- HEGEL, G.W.F., *Comparaison entre la musique et les arts plastiques, entre la musique et la poésie*. Paris, Flammarion (Esthétique 3), 1979 (rééd.).
- HJELMSLEV, L., *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris, Minuit (Mémoire 7), 1971 (1943), [Indiana University Publications in Anthropology, Bloomington, 1953].
- HOUIS, M., *Langage et culture, Ethnologie générale*. Paris, Puf éd., 1968, pp. 1.394-1.431.
- MERRIAM, A.-P., *The Anthropology of Music*. Evanston, North Western University Press, 1967.
- NATTIEZ, J.-J., «Compte-rendu critique de Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale», S. Arom, *Analyse Musicale*, 2^o trim., (1991).
- JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, R. Nicolas (éd.), traduit par Nicolas Ruwet. Paris, Minuit (Arguments), 1963.
- «Musicologie et linguistique», *Question de poétique*, Seuil, (Paris, 1973a), pp. 102-104.
- *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973b.
- JOUSSE, M., «Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs», *Archives de philosophie*, II/4, [Beauchesne], (Paris, 1924).
- LEVY-STRAUSS, L., *Anthropologie structurale*, 2 vol. Paris, Plon, 1968 et 1973.
- LIST, G., «Ethnomusicology: A Discipline Defined», *Ethnomusicology*, (January, 1979), pp. 1-4.
- LORTAT-JACOB, B., *Improvisation, le modèle et ses réalisations*, «L'improvisation dans les musiques de tradition orale», SELAF, (Paris, 1987), pp. 45-59.
- «Compte-rendu critique de Polyphonies et polyrythmies d'Afrique Centrale», S. Arom, *Analyse Musicale*, 2^o trim., (1991).
- MOLINO, J., *Fait musical et sémiologie de la musique*, «Musique en Jeu», 17, (1974), pp. 37-62.
- *Analyser*, «Analyse musicale», 16, (1989), pp. 11-13.
- MOLINO, J., GARDES-TAMINE, Joelle, *Introduction à la poétique*, 2 vol. Paris, PUF, 1991.
- MORRIS, C., *Foundations of the theory of signs dans Neurath, Carnap et Morris*, C. E. et Morris (éd.), University of Chicago Press (International Encyclopaedia of Unified Science), (Chicago, 1938), pp. 136-47.
- NATTIEZ, J.-J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union générale d'édition, 1976, pp. 10-18.
- *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, Bourgois, 1987.
- NETTL, B., *Theory and Method in Ethnomusicology*. Londres, The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan, Ltd, 1964.
- PANAYI-TULLIEZ, P., «La poésie orale chypriote et le style formulaire», *Cahiers de littérature orale*, 28, (1990), pp. 75-95.
- «Accent linguistique et accent poétique (d'après des exemples de poésie orale chypriote)», *Cahiers du LACITO*, 6, (Paris, 1991), pp. 93-114.

- PEIRCE, C.-S., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 2. W. Hartshorne, C.P., W. Burks (éd.), Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1960, pp. 228.
- PERALDI, F., «La sémiotique de C.-S. PEIRCE», *Langages*, 58, (Paris, 1980).
- PIKE, K.-L., *Language in Relation to a Unified Theory of the structure of Human Behaviour*. La Haye, 1971.
- REISS, T., «Peirce, Frege, la vérité, le tiers inclus et le champ pratique», *Langages*, 58, (Paris, 1980).
- RIVIERE, H., «L'irrégularité rythmique dans la musique traditionnelle bretonne», *Cahiers du LACITO*, 6, (Paris, 1991), pp. 79-92.
- ROUGET, G., «Un chromatisme africain», *L'Homme*, I-3, (Paris, 1961), pp. 33-46.
- «L'enquête d'ethnomusicologie», *Ethnologie générale*, La Pléiade, (Paris, 1968), pp. 333-348.
- RUWET, N., *Langage, musique, poésie*. Paris, Seuil, 1972.
- «Roman Jakobson. Linguistique et poétique, vingt-cinq ans après», M.D. (éd.), *Le souci des apparences*, 1, (Bruxelles, 1989), pp. 11-30.
- SAPIR, E., *Antropologie, Culture et Langue*. Paris, Editions de Minuit, 1967.
- SCUBLA, L., «Sciences cognitives, matérialisme et anthropologie», C. Imbert (éd.), *Introduction aux Sciences cognitives*, Gallimard, Folio, Essais, (Paris, 1992), pp. 421-446.
- SPERBER, D. et WILSON, Deirdre, *La pertinence, communication et cognition*. Paris, éd. de Minuit, 1989.
- THOMAS, J.-M. C., 1985, *Linguistique, ethnologie, ethnolinguistique (la pratique de l'anthropologie aujourd'hui)*, «Actes du Colloque International du CNRS organisé par l'AFA» (Sèvres, 19-21 nov. 1981), [NSP 17], SELAF, (Paris, 1985).
- TIERSOT, J., *Histoire de la chanson populaire en France*. Paris, Plon, 1889, rééd. Minkoff-Reprint, 1978.
- TODOROV, T., *Théories du symbole*. Paris, Seuil, 1977.

La relación entre la *música* y el *trance extático*

Josep Maria Ferigla

Nuestro gran filósofo Bertrand Russell a menudo apuntaba que uno de los errores más frecuentes en la práctica científica consiste en mezclar dos lenguajes que, para bien de todos, deberían mantenerse estrictamente separados. Más tarde, el renovador de la antropología y uno de los padres de las modernas teorías de la comunicación, Gregory Bateson, insistió en lo mismo. Y todavía más recientemente, ha sido Paul Watzlawick quien ha remachado el mismo clavo desde otro punto de vista. En concreto, es imprescindible diferenciar entre: a) al lenguaje que hace referencia a los objetos; y b) el que hace referencia a las relaciones entre los objetos (Watzlawick, 1995:32). Un ejemplo extraído del tema que nos ocupa aquí: si digo «esta música es lírica» o «este ritmo es rápido» he designado alguna cualidad de la música en el lenguaje de los objetos. Pero si, por el contrario, digo: «aquella música es mejor que ésta para el trance extático», entonces estoy haciendo una declaración sobre relaciones que deja de ser reducible a una u otra música. A pesar de nuestra incipiente comprensión —especialmente en ciencias humanas— de la naturaleza de las propiedades de las relaciones, podemos darnos cuenta de lo rudimentario de nuestros conocimientos en este sentido y de que, a menudo, ello nos crea más enigmas y desconcierto que aclaraciones, pero también debemos reconocer el gran campo de comprensión que se abre a partir de aquí. Trataré, pues, de no caer en este error de categorías lógicas del conocimiento a lo largo de la exposición que sigue, discerniendo con la máxima claridad cuando hago una afirmación sobre los objetos (la música o el trance) o sobre la relación que hay entre ellos. Para aprehender el vínculo existente entre la música —de momento en general— y los estados de trance extático empecemos por aclarar que en todo ello tiene, naturalmente, más peso la dimensión *relaciones* que la dimensión *objetos*, ya que lo básico no es que exista una música poderosa, alegre o grave, sino que existen *sistemas musicales* que están relacionados de una u otra forma con esta capacidad afectivo-cognitiva del ser humano. Así, y como veremos más adelante, hablar de un sistema musical extático no implica hablar de un objeto musical específico, de una escala de preferencias estéticas o de una estructura sonora única, sino que el estado de trance se halla totalmente relacionado con: a) el estilo cultural dominante; b) con ciertos entrenamientos individuales o lo que Richard Noll llama «el cultivo de la imaginación mental» (Noll, 1985); c) con ciertas predisposiciones innatas individuales; y d) también con determinadas estructuras sonoras físicas, que parecen tener alguna función en tales experiencias extáticas.

Hecha esta previa, vamos a empezar por acotar, en el lenguaje de los objetos, los términos centrales sobre los que trabajaremos: ¿qué es el trance? ¿es lo mismo que el éxtasis? ¿se trata de un fenómeno religioso y, por tanto, cultural? ¿es de carácter básicamente fisiológico? ¿qué es la música? y finalmente ¿qué relación hay entre ambos fenómenos que tan a menudo parece no existir lo uno sin lo otro?

A la larga, estas cuestiones devienen universales porque se refieren a la constante búsqueda humana en pos de una realidad con mayor sentido y trascendencia. La causa de tal amplitud de marcos de interés radica principalmente en la gran dificultad de acceder a la forma de actuación de la música y a la esencia de los estados cognitivos alternativos (el trance) que exige al antropólogo usar todos sus recursos de campo y más, mucho más, ya que en este objeto de estudio se evoca una dimensión integradora del fenómeno humano, una dimensión práctica y simbólica, una dimensión psicológica y otra fisiológica, y a la vez el investigador se encuentra con que nuestro objeto de análisis de hoy desafía todos los sistemas explicativos e interpretativos clásicos, y se abre a una transdisciplinariedad y a un dialogismo difíciles de clasificar.

En este sentido, cabe también destacar otros elementos constitutivos de la propia praxis extática que por su complejidad escapan incluso a un texto antropológico, tales como el carácter prelógico del proceso cognitivo que se desarrolla en los estados de trance, un cierto entrenamiento en la dirección de lo que llamaríamos la omnipotencia del pensamiento infantil, la inefable experiencia plena de beatitud y belleza que acompaña el trance extático y que, en cierta forma, es su propia esencia; incluso el límite hermenéutico de si la teoría es capaz de darnos un modelo válido y comprensible de esta realidad humana, teniendo en cuenta su doble valencia subjetiva y objetivable solo en cierta medida.

Así pues, me voy a adentrar ya en la definición de cada uno de esos dos parámetros cuya relación es nuestro objeto de reflexión y análisis en este texto. Ello nos ayudará a centrar el fenómeno extático y musical en su justo lugar, tratando de evitar que, como suele suceder, al lado de lo claramente misterioso o todavía in formulable de la naturaleza humana se cuelen anhelos, inexactitudes y deseos personales sin relación alguna con el resultado de los datos y conclusiones a realizar.

I.

Por *trance extático* voy a referirme, en primer lugar, a lo que ha sido admitido dentro de los parámetros de la investigación psicológica, más allá de las puras descripciones fenoménicas. Para la psicología, el trance extático es una salida del ego fuera de sus límites ordinarios en virtud de nuestras pulsiones afectivas innatas y más profundas. Se trata de un estado extraordinario de consciencia despierta, determinado por el sentimiento y caracterizado por el arrobamiento interior y por la rotura parcial o total con el mundo exógeno, dirigiendo la consciencia despierta —entendida como «capacidad para conocer»— hacia las dimensiones subjetivas del mundo mental.

Por otro lado, desde el punto de vista de las ciencias cognitivas cabe distinguir entre *trance* y *éxtasis*, en el sentido de que trance significaría un *proceso cognitivo*, literalmente de tránsito, y que éxtasis vendría a referirse a un *estado cognitivo* (aún no está totalmente establecida la diferencia entre lo que es un «estado mental» y lo que es un «proceso mental», no obstante la hay, y hay investigadores puestos en ello, por ejemplo (Andler, 1992:9-46); de aquí que la expresión completa más adecuada sea la de «trance extático» ya que así se indica un proceso mental que acaba desembocando en un estado cognitivo alternativo, una de

cuyas características es la de presentar una cierta estabilidad. Esta forma de consciencia extraordinaria ha sido, y es, vivida por el ser humano como máxima manifestación de la unión con su divinidad o con el mundo animista culturalmente definido. Son conocidos y han sido bien descritos por la historia de las religiones comparadas, por ejemplo, los estados de éxtasis de los *berserkers*, aquellos temibles guerreros que pueblan la mitología escandinava; también lo han sido las celebraciones extáticas de las *bacantes* y *ménades* dionisiacas, así como los estados de arrobamiento pasional que despertaba la música del fauno Marsias. Gracias a la etnografía han sido estudiados en vivo los estados de trance extático de los actuales derviches sufíes giróvagos de Konya, de los chamanes amerindios y siberianos, de los yoguis de la India, etc. y ahora aparece un interés especial por estudiar las nuevas religiones sincréticas y extáticas americanas (el *Sto. Daime* de origen brasileño, la *Iglesia Nativa Norteamericana* con raíces en los cultos indígenas consumidores de peyote) y africanas (especialmente el *Buiti*), en las que la música juega un papel central (Fericgla, 1994 y 1997).

Desde el punto de vista antropológico no creo equivocarme si me refiero a estos estados de trance extático en el sentido de que, tanto el chamán amerindio o siberiano especialista en transitar por tales procesos y estados cognitivos alternativos, como el místico cristiano que lo vive en forma de máxima unión amorosa con la divinidad se mueven dentro de un orden sistémico de relaciones socioculturales que dan sentido, contenido y eficacia a los valores que ellos usan para ordenar tanto la realidad sobrenatural como la natural, intentando desde el trance extático crear nuevas posibilidades y líneas de adaptación por medio de la comprensión y manipulación de la imaginación mental (auditiva, visual, táctil o afectiva) generada a partir de tales estados de disociación mental; estados que, a pesar del dolor inicial que producen, el chamán o místico busca y domina. En este sentido pues, el especialista en moverse dentro de estos estados mentales alternativos es quien cumple ejemplarmente con la función que he llamado *adaptógena* (*ibid*, 1993:167-183) gracias a su entrenada capacidad para decodificar «aquello» que el ritmo musical le ayuda controlar. Todo ello, además, sucede dentro de un contexto ritual que la mayor parte de veces incluye el consumo de sustancias enteógenas¹ (psicótropas) o la práctica de técnicas de respiración muy específicas que provocan una hipoxia cerebral y que vienen reguladas justamente por la música que el sujeto extático canta o baila. Por ello, y bajo el paraguas conceptual que

1. *Enteógeno*: neologismo que libremente traducido viene a significar «que genera 'la vivencia de' dios dentro de nosotros», acuñado a partir de la raíz griega *τευς*, dios, y del sufijo *-gen*. Se utiliza en medios especializados desde hace tres décadas para referirse a aquellas sustancias de uso milenario, y casi siempre de proveniencia vegetal, que el ser humano ha consumido desde los orígenes de la prehistoria conocida para ponerse en contacto directo con su concepto de divinidad, sea el que fuere; para experimentar aquello que se entiende bajo la idea primordial de divinidad. Hasta hace unas décadas se usaba el término «psicodélicos» o «alucinógenos» para referirse a tales sustancias, pero se trata de categorías lingüísticas absolutamente erróneas dado su sentido literal (no es correcto decir que «un chamán amazónico consume alucinógenos») y porque, además, «alucinógeno» es una palabra que ha sido cargada con un contenido negativo totalmente alejado de la finalidad sagrada con que los humanos han consumido tales sustancias psicoactivas durante milenios. Desde el año 1995 ya se habla incluso de «enteología» y «enteobotánica». Para una discusión actual y detallada de la etimología y sentido de este neologismo, ver OTT, 1996 y CALLAWAY 1996.

nos ofrece la antropología, prefiero llamar a tales estados de trance como *procesos y estados cognitivos dialógicos*, en el sentido de que la consciencia humana parece ser capaz de discernir cada uno de los personajes que llevamos en nuestra psique, y observar la relación que se da entre ellos, sea proyectándolos fuera del ámbito subjetivo en forma de entidades espirituales refrendadas por la cultura —como sería el caso del éxtasis chamánico o de las religiones daimistas—, o bien vivenciándolo en forma de posesión —el caso de los cultos afrobrasileños y afrocaribeños— o de unidad mística con la divinidad del mundo cristiano. Así, la denominación antropológica completa del trance extático sería la de *procesos cognitivos dialógicos con una función adaptógena inespecífica que actúa por medio de la imagería mental culturalmente decodificada*.

Por otro lado y desde el punto de vista fisiológico, el trance extático se caracteriza por una aparente disminución de la percepción y de la sensibilidad corporal dirigidas al mundo exógeno, y por una merma de la movilidad corporal. Además, también puede afirmarse que se trata de una capacidad biológicamente dada ya que no existe una sola sociedad que en mayor o menor grado, y bajo el epígrafe cultural que sea, no conozca tales estados extáticos y no disponga de algún tipo de aprendizaje regulado como camino para cultivar esta capacidad innata: *samadhi* entre los budistas, *wāḥid* o *jushūa* entre los árabes magrebíes, éxtasis teresiano en el mundo europeo clásico, *nembutsu* en Japón, trance chamánico en Siberia y toda América y un largo etcétera.

II.

Una vez definido uno de los elementos de la pareja cuya relación vamos a estudiar, el trance extático, toca precisar el segundo en el lenguaje de los objetos: la música. Tampoco aquí me interesa enzarzarme en barrocas disquisiciones conceptuales y teóricas —en el fondo, casi siempre me saben demasiado académicas— sobre qué es música y qué no es. Por ello, voy a atenerme a la definición ya clásica de música entendida como *sonido organizado con un orden impuesto por el ser humano de acuerdo a sus contingencias históricas y cognitivas, y cuyo contenido es entendido por la colectividad que la compone, la interpreta y la mantiene viva*.

Desde el punto de vista biológico, se puede afirmar que el hecho musical es también algo innato en el ser humano, en el sentido de que aunque no se han hallado ningún «neurotransmisor musical», no hay una sola cultura ni un solo colectivo humano que carezca de música. Además de ello, los trabajos derivados de investigaciones actuales han puesto de relieve que muy probablemente existe una zona operacional del cerebro encargada de la producción y la recepción musical, y que no es la misma que se encarga de la elaboración del lenguaje hablado.

En tercer lugar y desde el punto de vista de la antropología, no hay duda alguna que el principal elemento cultural relacionado con la música es la religión y dentro de ella la búsqueda de estados extáticos y de arrebatos emocionales. Y esto se puede afirmar tanto en referencia a la música chamánica, como a los cantos gregorianos medievales, a la moderna música discotequera explícitamente llamada «música trance» o a las denominadas «músi-

cas de la nueva era», de carácter mucho más elaborado, refinado y dirigido hacia esta finalidad. De ahí que en el mercado actual se ofrezcan tantos títulos de grabaciones recientes con una clara alusión al éxtasis —*En trance* de Conrad Praetzel, *The Feeling begins* de Peter Gabriel, *From the Heart of Darkness y Desert Solitaire* de S. Roach, K. Braheny y M. Stearns, *Les maîtres du guembri* del grupo gnaua Al Sur-Karonte, etc.— y que, mezclado con ello muy a menudo aparezcan grabaciones de músicas tradicionalmente usadas para dirigir experiencias religiosas de carácter extático como los cantos de los Lamas tibetanos, los cantos gregorianos más elevados y las músicas chamánicas orientales (dos ejemplos actuales y exitosos de ello son *El canto del Lama*, grabación conjunta del lama tibetano Gyourme y del músico occidental Jean-Philippe Rykiel; y *Officium*, edición de música sacra occidental realizada por el saxofonista Jan Garbarek y The Hilliard Ensemble).

Otra cualidad a tener en cuenta para entender globalmente la relación entre ambas realidades cognitivas, la música y el trance extático, se refiere a la capacidad esencial de codificación y modificación temporal que tiene la música. En este sentido, durante la experiencia de modificación del estado de consciencia cotidiano que se busca por medio el trance, hay un cambio profundo de la vivencia del tiempo: la vida ordinaria transcurre en un mundo entendido y vivido bajo un tiempo que podemos llamar cotidiano, cuya principal característica es que está puntuado y dominado por elementos exógenos —sean máquinas, sean horarios acordados o bien sea un cambio estacional—, en tanto que la cualidad esencial de la música es el poder que tiene para crear otro mundo basado en un tiempo virtual. Recordando lo que escribió Stravinski: «la música nos es dada con el único propósito de establecer un orden en las cosas, incluyendo de manera particular la coordinación entre el ser humano y el tiempo». La música es creación de tiempo con parámetros netamente subjetivos, de ahí la abismal diferencia que hay entre «dejarse bañar» por el concierto para trompa de A. Mozart dirigido por el impetuoso A. von Karajan o por el lírico y delicado Sir Georg Solti. Las notas que leerán los músicos pueden ser las mismas, pero el tiempo virtual que generará cada una de estas interpretaciones será bien distinto.

Finalmente, también cabe añadir que si tanto interés despierta actualmente toda investigación sobre el chamanismo clásico y las consciencias alternativas se debe a que, en términos generales, se sitúa en un ámbito de vivencias probablemente común a toda la humanidad. Se trata de técnicas que, según muchos investigadores entre los que me cuento, favorecen el contacto directo con lo que llamamos sobrenatural, lo nómico, con el oscuro misterio que en último término arrastra consigo el ser humano y de donde puede sacar alguna idea sobre su propio lugar en el mundo, a nivel individual y social, y al mismo tiempo todo ello se proyecta en estrategias concretas que facilitan la adaptación activa del sujeto a los cambios que se producen en su entorno o que él mismo genera. En este sentido, las prácticas extáticas se resuelven habitualmente como fuente de revelación interior en respuesta a los grandes interrogantes pragmáticos (el origen del ser humano, la causa de la enfermedad y el dolor, cuál será el porvenir) a través de lo que he llamado estados dialógicos de la mente, sean inducidos por el consumo de pócimas enteógenas, por trances rítmicos, por ambos estímulos combinados (como suele suceder) o por causas de otro origen.

III.

Una vez definidos los límites de nuestro doble objeto, vayamos a diseccionar la relación que hay entre ambos factores.

La relación entre la música y el trance extático es uno de los fenómenos más variables y contradictorios que pueda observarse. No parece existir ni un solo patrón fijo por ninguno de ambos lados, tan sólo existe la relación. Y aun sobre ella, y en buena ley científica, deberá recaer la duda sistemática ya que se habla también de trances extáticos que se consiguen sin música de ningún tipo (como la famosa liberación de Buda o la iluminación de Jesucristo en el desierto), lo cual pone incluso en entredicho la real existencia de una relación entre ambos factores para obtener el fin extático, que no sea simple coincidencia. Hagamos un rápido repaso al tema.

Si se observan y analizan los instrumentos usados para inducir el éxtasis no se halla ningún tipo de generalidad aceptable: a veces se trata de grandes y retumbantes tambores los que parecen ser esenciales para el trance (como entre diversos pueblos africanos subsaharianos), pero otras veces el instrumento se reduce a, tan solo, un manojo de hojas atadas y zarandeadas siguiendo un ritmo variable que impone el ejecutante sin más acuerdo social (como es el caso del trance chamánico de pueblos amazónicos como los shuar y achuara, más conocidos como familia lingüística jibaroana o Nación Jíbaro). Hay ocasiones en que los instrumentos, sean de percusión, melódicos o ambos, son la base de la música y cualquier voz humana resulta un estorbo (como en entre los derviches giróvagos y su música *sufi*), en tanto que otras veces es la propia voz humana la que protagoniza o dirige el trance sin ayuda de ningún instrumento (como es el caso de los cantos de los *lamas* tibetanos, y de diversos pueblos balineses que entonan el famoso Canto del Mono, *Ketjak*). Hay pueblos que buscan el éxtasis de forma apolínea, bailando formal y ordenadamente con un perfecto control corporal (como el caso de los *Zuñi* estudiados por R. Benedict); en otros casos se trata de un baile dionisiaco en el cual la finalidad es justamente perder el control de los movimientos automáticos del cuerpo (como en diversos ritos afrocaribeños y afrobrasileños); y aun en otros casos el sujeto extático halla su experiencia en el fondo de una solitaria y silenciosa cueva, sin mover ni un solo músculo durante largas horas. En algunos pueblos parece imprescindible el consumo de psicótrpos para obtener la experiencia buscada (según E. Bourguignon, este uso de sustancias enteógenas se da en el 89% de las sociedades estudiadas por la etnografía), en tanto que otros pueblos dicen limitarse al uso de la música como medio inductor. Esta diferencia, el uso o no de psicótrpos como elemento catártico que acompaña la música en el camino de búsqueda del trance extático, condujo a R. Benedict a hablar de «culturas dionisiacas» y de «culturas apolíneas», justamente a partir de esta única diferencia esencial (ver Benedict, 1934, y Bateson, 1993: 39 y nota 4). Aunque represente una pequeña circunvalación respecto del objeto que nos ocupa, merece la pena hablar aquí un poco más de los trabajos de Benedict sobre el tema. Esta antropóloga clásica se interesó por descubrir el patrón cultural dominante en cada sociedad a partir de los tipos de personalidad dominante, y, entre otras variables, atendió al factor «búsqueda del trance» como elemento clave en la formación de las personalidades individuales. R. Benedict

recibió la influencia de la escuela de historiadores de Dilthey y Spengler, y trató de aplicar la dicotomía nietzschiana (a pesar de no seguir literalmente la propuesta de F. Nietzsche) entre apolíneos y dionisiacos al contraste existente entre los Zuñi, una etnia apolínea altamente formal perteneciente a los Pueblo del sudoeste, y dos grupos indígenas también norteamericanos, pero violentamente dionisiacos: los indios de los llanos y los Penitentes mexicanos. Benedict consiguió demostrar que los indios de los llanos y los Penitentes mexicanos asignaban un valor cultural muy alto a varias formas de excitación extática. Los indios de los llanos alcanzaban la experiencia mística por medio de severas autotorturas que inducían un estado de hipoxia cerebral y también por medio del consumo de peyote, el famoso cactus psicótrópico pero, en cambio, la música no parecía jugar un papel demasiado importante. En sentido contrario, entre los Zuñi se desconocían genéricamente tales prácticas violentas, y el trance extático se obtenía por medio de su danza sagrada, dominada por la exactitud de una pauta bien reglada. Así, y al margen de su interés por la búsqueda de patrones culturales coherentes con el tipo de personalidad dominante, Benedict mostró como cada una de estas etnias se había especializado coherentemente en tales formas particulares de expresión en todos sus campos e instituciones culturales a partir de la forma de acceder al estado extático: fuera por medio de enteógenos en el caso de los dionisiacos indios de los llanos y de los Penitentes, fuera por medio de una danza altamente formalizada en el caso de los apolíneos Zuñi.

La gran pregunta a formular, pues, ha de ser tan llana como ¿se trata de una relación fisiológica (vibraciones sonoras, empatía de ritmos endógenos y exógenos, estimulación de alguna desconocida parte del SNC o del cerebro directamente...)? ¿o bien se trata de un puro entrenamiento cultural? Estos interrogantes, formulados aproximadamente en estos mismos términos disyuntivos, han sido ya planteados a menudo durante la historia de la humanidad. Platón atribuía el estado de trance extático a un efecto directamente asociado al sonido del aulos (el famoso instrumento de doble lengüeta, predecesor del actual oboe), en tanto que Aristóteles lo atribuía al modo musical frigio (el primer modo antiguo de la música griega clásica, que consistía en una escala descendente que comenzaba y acababa en re y que se apreciaba por producir una exaltación paroxística antes de los ataques guerreros). Es decir, en tanto que el primero lo atribuía a una causa física, el segundo apostaba por una causa cultural. Pasan las épocas, es muy probable que el tema se siguiera discutiendo y en el siglo XII hallamos al árabe Ghazzâlî quien intentó demostrar que la causa final del trance extático radica en la propia física del sonido, y para ello usaba de argumento el caso de los pastores de dromedarios que, dicen, con sus cánticos conseguían dormir a sus animales de joroba única (citado por Rouget, 1980). Siguieron pasando los siglos y la pregunta en cuestión seguía abierta y siendo blanco de interés de diversos pensadores y filósofos. Durante la época del Renacimiento, los poetas y músicos de la Pléyade² afirmaban con total seguridad que la causa que producía

2. La Pléyade es el nombre que recibió una famosa escuela poética francesa de mediados del siglo XVI, agrupada entorno de Rostand. Lo que principalmente unía a sus miembros era un fuerte deseo de renovar la poesía

los buscados efectos extáticos era la unión de música y poesía, con lo cual se acercaron básicamente a las propuestas actuales en el sentido de una explicación de carácter sistémico. Más adelante fue el pensador y escritor J.J. Rousseau quien se pronunció categóricamente en contra del poder de los sonidos (después de meditarlo largamente, según apunta G. Rouget). Pasan los siglos y en la década de los mil novecientos sesenta, el investigador norteamericano en neurofisiología Andrew Neher afirma haber demostrado todo lo contrario; es decir, que la causa real de la relación que aparece universalmente entre la música y el trance extático sería de carácter neurofisiológico, por tanto de nuevo una causa física. A. Neher afirma como conclusión de sus trabajos que la estimulación rítmica afecta directamente la actividad bioeléctrica de: «muchas zonas sensorias y motoras del cerebro, zonas que no están normalmente afectadas debido a sus conexiones con la zona sensorial que es estimulada» (Neher, 1962:153) y que ello es posible, según este autor, porque los receptores auditivos de baja frecuencia son más resistentes a los daños que los delicados receptores de alta frecuencia (*ibid.*, 1961: 449-451). Esta explicación y trabajos han sido a menudo recurridos por otros autores más humanísticos como «prueba» de sus tesis; no obstante, tal afirmación de Neher tiene, probablemente, parte de verdad –y sólo parte– ya que otros trabajos experimentales apoyan parcialmente esta propuesta causal, aunque ninguno de ellos excluye que haya otras explicaciones más integradoras del fenómeno como, de hecho, necesariamente las ha de haber. En este sentido, Wolfgang Jilek, el conocido etnopsiquiatra residente en Canadá, describió como en el sonido de los tambores de piel de ciervo que usan los salish en sus ritos iniciáticos y extáticos, dominan las frecuencias bajas de 4 a 7 ondas por segundo (Jilek, 1974: 74-75), que es la misma frecuencia de las llamadas ondas theta (ζ) en los electroencefalogramas (EEG). A partir de mis propios trabajos de campo he verificado que, efectivamente, bajo el efecto de la substancia visionaria ayahuasca, de extendidísimo uso en los pueblos indígenas de la Alta Amazonia para inducirse estados extáticos con fines chamánicos, las ondas bioeléctricas que más activadas se observan en el cerebro a partir de registros de EEG son las theta (Fericgla, 1997). No obstante todo ello, el extendido uso de tímpanos y de otros instrumentos que producen sonidos medios y agudos con las mismas finalidades extáticas en otras culturas, contradice y pone en evidencia la, como mínimo parcial, falsedad de la anterior afirmación: las ondas de baja frecuencia pueden tener algún relación física con los tránsitos extáticos, pero no pueden ser la causa. Por otro lado, el antropólogo M.J. Herskovits defendió una explicación cultural a los trances extáticos. Herskovits propuso la hipótesis de los reflejos condicionados por el proceso de enculturación como causa última. En este sentido y desde el punto de vista de la investigación científica, parece sospechoso que los investigadores del ámbito de la biología

francesa ante la escuela y propuestas de Marot. Su interés estilístico y temático radicaba en un retomar el clasicismo, de aquí las renovadas discusiones sobre el origen del trance extático ya que, si bien en la Francia renacentista ello tiene un interés relativo, no se puede olvidar que en el mundo griego clásico las experiencias extáticas ocupaban un lugar de primerísimo orden cultural tanto en forma oracular (Samotracia, Eleusis) como en forma de rito iniciático que todo adulto debía pasar por lo menos una vez en la vida. Tanto Platón, como probablemente también Aristóteles, fueron iniciados en los misterios extáticos en el templo de Eleusis.

defiendan causas biológicas en tanto que los científicos del lado de las humanidades lo hagan arrimando el agua a su molino disciplinar, y que ambas familias de científicos hallen argumentos para defender sus posturas. Tal paradoja debería, de entrada, animar a dirigir la atención hacia algún nuevo tipo de paradigmas explicativos de carácter más holístico.

Otro ejemplo de ello lo tenemos en el antropólogo francófono R. Bastide, quien años más tarde recogió la antorcha de su predecesor pero llevándola a terrenos menos comprometidos y más generales, afirmando que la música tiene una especial capacidad para estimular vivencias emocionales dentro de una situación global, de acuerdo a los valores culturales de cada sujeto, sin definirse más. Por otro lado, el también francés Alain Daniélou, a quien G. Rouget califica entrecomilladamente «etnomusicólogo de reputación mundial», afirma en el número del *Correo de la UNESCO* de octubre del año 1975 («Músiques et dances d'extase») que en todo el mundo se usan ritmos impares —de 5, 7 o de 11 tiempos— para inducir los estados de trance extático. A. Daniélou dice que las músicas con ritmos pares —de 4 o de 8 tiempos— no tienen la menor capacidad hipnótica. No es preciso rebuscar mucho en las arcas de la etnomusicografía para dar con una pirámide de ejemplos de campo que contradicen tal afirmación, ya que hallamos trances inducidos o conducidos por músicas de ritmo binario (por ejemplo, la de los grupos jibaroanos o la mayoría de los himnos cantados por las Iglesias Daimistas), e incluso con una métrica muy irregular o casi indefinible (como es el caso de la música chamánica de los innuit).

Otro caso similar es del antropólogo norteamericano Michael Harner, quien basa sus afirmaciones en su propio trabajo de campo y en las investigaciones de su compatriota ya citado, A. Neher. Las propuestas y afirmaciones de M. Harner rayan el chiste cuando propone seriamente un método sencillo para inducirse un trance chamánico (o lo que él llama «estado de consciencia chamánico», ECC): «El tambor y la maraca son instrumentos básicos para entrar en ECC. El chamán suele limitar el uso de su tambor y de su maraca para evocar y mantenerse en el ECC, y así su inconsciente los asocia automáticamente con actividades chamánicas serias. El sonido inicial rítmico y monótono de la maraca y del tambor (...) es una señal para que el cerebro vuelva al ECC» (Harner, 1987: 83). En otro fragmento del mismo libro da las indicaciones específicas para adentrarse en el trance chamánico, que consisten en tumbarse cómodamente y visualizar mentalmente alguna abertura que el sujeto haya visto con anterioridad en el mundo físico (una cueva, el tronco hueco de algún árbol, etc.). Entonces: «pida a su compañero que empiece a tocar el tambor, alto, a un ritmo rápido y uniforme. No debe haber ruptura del ritmo ni cambio alguno en la intensidad de los golpes; de unos 205 a 220 golpes por minuto producen, normalmente, los efectos deseados. Calcule que tiene unos diez minutos para hacer el viaje. Indique a su compañero que, transcurridos los diez minutos, debe golpear fuerte el tambor cuatro veces para avisarle de que es hora de volver. Inmediatamente después, su ayudante debe tocar el tambor a un ritmo muy rápido durante medio minuto para guiarle en el viaje de vuelta, y acabar con cuatro golpes secos más como señal de que el experimento ha concluido» (*ibid.*: 61). M. Harner no acaba de explicitar en su texto si el «estado de consciencia chamánico» es de carácter extático o de otro tipo, pero lo incluyo aquí porque lo más generalizado es referirse a ello como substitución de la expresión trance chamánico,

y en el mismo libro este antropólogo norteamericano lo da a entender de diversas formas. Si me he alargado más en este ejemplo es porque se trata de una buena ilustración de extremo simplismo analítico, además de responder a ciertas modas *New Age* típicas del final del siglo XX en los EE.UU. y caracterizadas por su lenguaje pseudocientífico. Es decir, podría ser considerado otra forma distinta de manifestarse fenoménicamente el interés perenne de la humanidad hacia tales experiencias subjetivas. En el ejemplo citado, Harner lo expone con un lenguaje de carácter «científico» (escribe sobre ello como antropólogo, aludiendo a investigaciones neurológicas, etc.) y dando un valor al trance extático carente de todo sentido religioso (sería divertido poder observar a Sta. Teresa de Jesús con su experiencia mística como resultado del incuestionable amor hacia Dios ante la propuesta pagana y preñada de pragmatismo de M. Harner).

Podría alargarme bastante más con otros ejemplos contrapuestos con teorías que proponen la causalidad del éxtasis en uno u otro de los elementos que forman la extraña pareja (música/trance), pero hasta aquí es suficiente como ilustración. Hablando con rigor analítico, uno se da cuenta de que la variedad de los hechos es tan extraordinariamente extensa que no admite reduccionismos mecanicistas ni una explicación única. La única certeza posible que soporta cualquier análisis, es la de que no hay un ritmo ni una música específica en relación al trance, y que además tampoco existe una única expresión fenoménica del éxtasis.

Sin duda, la forma y expresión que adquiere una experiencia de trance entre un lama tibetano o de un monje japonés practicante de *za-zen*, un seguidor de los ritos africanos de posesión, o un adolescente europeo que baila durante horas en una discoteca al ritmo de «música trance» después de haber ingerido algunas pastillas de «éxtasis» (y no es sólo metafórico el uso moderno y paganizado de estos términos en la subcultura juvenil), estas variadas experiencias extáticas tienen elementos en común y otros que las alejan.

IV.

Así, para acabar voy a exponer una clasificación de las diferencias y similitudes que se pueden apreciar en la relación existente entre los diversos tipos de trance extático y las músicas implicadas, en base a mi propia experiencia personal y de campo.

IV.1

Similitudes

a) El trance extático siempre lleva inherente una enorme carga emocional, sea cual fuere el sentido con que es vivido (sentido místico-religioso, chamánico-curativo, de posesión, etc.), y son muchas las expresiones que hallamos para referirse a ello (los místicos cristianos hablan de «amor», los posesos afrobrasileños de «arrebato», los chamanes amazónicos shuar de *tsentsak* o «flechas mágicas» que unen las personas, etc.). En este sentido, C.G. Jung puso de relieve que el ritmo repetitivo, cualquiera que sea la forma en que se manifiesta, es uno de los caminos para despertar la emotividad. De ahí que, por ejemplo, una característica de

ciertos neuróticos sea la de apagar sus cigarrillos en el cenicero aplastándolos repetidamente, o que ciertas psicopatologías relacionadas con grandes bloqueos emocionales lleven al sujeto a estar durante horas sumido en un movimiento rítmico. Con ello se pondría de manifiesto que cualquier música, pues, en principio debería ser adecuada para el trance místico tan solo con que tenga un ritmo intenso y marcado y, efectivamente, muchas de las músicas usadas entre los pueblos indígenas siberianos, amerindios, extremo-orientales o africanos son piezas de variada tesitura rítmica, pero que tienen en común su larga duración, su repetitividad y monotonía que a menudo solo es rota por un *in crescendo* que conduce desde una pauta rítmica base, a la misma pauta pero acelerada. Además de ello y por razones físicas, podríamos añadir que el ritmo probablemente es mejor asimilado si es producido por instrumentos que den un sonido grave, con una frecuencia de 4 a 7 ondas/seg., pero ello no es imprescindible (durante mi experiencia de trabajo de campo con chamanes shuar y achuara, pude experimentar en diversas ocasiones tales trances extáticos de carácter chamánico y siempre fueron acompañados o puntuados por un sonido agudo y rítmico proveniente de una pequeña gavilla de ramas zarandeadas). Por otro lado, esta profunda carga afectiva que acompaña y caracteriza todo trance extático, explicaría el hecho de que el brujo, chamán, místico, poseso, etc. sea casi siempre un individuo frágil, enfermizo y especialmente muy sensible desde el punto de vista emocional, a menudo se le permite la homosexualidad y otras características propias de una inversión cultural.

b) Como consecuencia del epígrafe anterior, se puede fijar como segundo factor similar en todos los trances extáticos, el tránsito emocional desde el dolor a la plenitud beatífica que suele vivirse por parte de los individuos que dicen acceder a tales estados. En un primer paso, el tránsito hacia la experiencia extática es una vivencia psicológicamente (y a veces incluso físicamente) dolorosa (el «descuartizamiento» a que se ve sometido el ego cotidiano y que es visualizado en los procesos iniciáticos chamánicos con estas mismas expresiones; sobre ello ver la magnífica obra de Eliade, 1982), lo cual sirve de motivo a los chamanes y hechiceros amazónicos para cobrar a sus congéneres, aunque se trate de la voluntad, por el dolor de deben atravesar antes de acceder a los estados modificados de la consciencia que les ha de permitir curar. La misma expresión dolorosa se halla en textos de los místicos cristianos, actúa de objetivo negativo a superar en el budismo oriental, y se reconoce como una de los indicadores del próximo «encabalgamiento» de que ha de ser objeto un poseso afrocubano. No obstante, este dolor psíquico como primera fase que hay que atravesar desemboca en un gozo desbordante y en una profunda apreciación estética de la realidad, de ahí «los cantos bellísimos», «los seres hermosísimos» y demás expresiones usuales para referirse a lo percibido durante el éxtasis.

c) En tercer lugar, también se trata de algo universal el hecho de que la música actúa de estímulo-guía durante el trance chamánico. La música es el mejor y probablemente único referente externo que, cual hilo de Ariadna, guía al sujeto extático durante la excursión psíquica por las consciencias dialógicas. Los casos que más discusión han generado sobre el tema son aquellos en que se afirma que la música «induce» por sí misma el trance extático. Creo poder afirmar que la música *per se* nunca provoca el trance aunque lo parezca desde

el exterior. En realidad, es correcto partir de la premisa de que existe una predisposición genética o innata para entrar en estas consciencias alternativas (no se ha hallado el juego sináptico que lo explicaría desde un punto de vista neurofisiológico, pero la universalidad del fenómeno permite tal inferencia sobre una base bastante segura), y cada individuo tiene mayor o menor predisposición innata a ello, de la misma forma que hay personas que pueden correr más veloz o que son más afinadas de oído que otras, habiendo recibido una enculturación similar. En este sentido, hay sujetos que parecen tener una especial predisposición para el trance extático y buscan con mayor intensidad que otros la forma de cultivar su imaginería mental y el mundo de exaltación íntima y emocional que es la materia prima de tales consciencias alternativas. Es entonces, a partir del proceso de enculturación específica, que efectivamente entra en juego la eficacia de lo simbólico, y tal vez el sonido de un tambor ritual por sí mismo ya es capaz de activar el recuerdo de tales experiencias en el sujeto entrenado, al estilo de la campanilla y el perro de Pavlov, pero no por ello debe atribuirse a la música la capacidad intrínseca de inducir trances extáticos. Repito, la música, cualquiera que sea la forma que adquiera en las tradiciones de cada pueblo, es la guía exterior que permite al sujeto extático mantenerse con la consciencia despierta al mundo interior pero sin perderse en la dimensión del imaginario activado. Cuando ello sucede, en nuestras sociedades hablamos de locura como forma de patología, y también es algo ya conocido y aceptado que el chamán tribal o el místico cristiano son individuos salvados del peligro de caer en manos de la locura porque están acostumbrados a jugar con ella. M. Eliade afirma que el chamán tribal puede curar las enfermedades de sus congéneres porque él mismo ha pasado por la locura y se ha curado desde dentro, con lo cual es el sujeto que conoce la «teoría» de la enajenación por propia experiencia. Por tanto, concluyo que la música tiene un papel similar en toda forma de trance extático como guía perceptual exógena al propio sujeto, pero que por sí misma no puede actuar estimulando el trance más que cuando antes ha habido un proceso de condicionamiento o cuando se trata, en casos extremos, de sujetos especialmente proclives a entrar en tales mundos dialógicos.

d) El cuarto factor de similitud en todo trance extático es la existencia de un elemento catártico de carácter físico: uso de psicótropos, respiraciones que conducen a la hipoxia, saturación perceptual o privación sensorial, rígidos ayunos, etc. Habitualmente se ha obviado este elemento físico por no estar relacionado con la música como tal, pero sin duda es la clave que permite comprender los procesos biológicos del éxtasis. Según los trabajos de E. Bourguignon que he citado anteriormente, en la inmensa mayoría de pueblos exóticos se consumen sustancias psicótropas o enteógenas de forma consensuada y casi siempre hallamos este consumo asociado a ritos extáticos o iniciáticos; los griegos clásicos utilizaban el hongo parásito *Panaeolus papilionaceus*, rico en ergotamina y precedente del famoso LSD-25, como ingrediente básico del pan que distribuían entre los participantes en los conocidos ritos místicos y secretos de carácter oracular; también los cantos gregorianos disfrutaban de un doble componente extático: por un lado está el contenido semántico de los salmos y textos cantados que actúa en el sentido de la eficacia de lo simbólico, y por otro lado se halla el tema del control de la respiración a que obliga la

ejecución del canto gregoriano. Se trata de notas largas, cuyo primer resultado desde el punto de vista fisiológico en un hipoxia cerebral (una caída de oxígeno en el cerebro), lo cual no es peligroso desde el punto de vista patológico pero sí que induce a experiencias de tipo extático que posterior o sincrónicamente a los cantos modulan y dirigen hacia una determinada dirección (por ejemplo, entender tal experiencia como de unión mística con la divinidad).

e) La función adaptógena de todo estado de trance extático es la última de las similitudes observadas. En casi ninguna cultura se anima a los individuos a esforzarse y sufrir en el transitar hacia el éxtasis si no es con algún motivo explícito. El motivo suele tener relación con la respuesta o la búsqueda de soluciones a eventos psicológicos o materiales, pero siempre claramente definidos. Por ejemplo, la ayahuasca, mixtura enteógena de los indígenas amazónicos, es llamada *Santo Daime* por las iglesias sincréticas brasileñas cuya principal característica es el realizar el acto de la comunión con un auténtico sacramento —en lugar de hacerlo con un placebo— que induce la vivencia extática, codificada como el contacto con la divinidad. Sto. Daime, en portugués, literalmente significa «Santo Dame», porque los seguidores de tales religiones entienden que se debe consumir Daime, una forma de ayahuasca, con alguna finalidad explícita, para resolver algún conflicto o para pedir algo. En este sentido, se puede afirmar que la búsqueda de soluciones adaptativas por medio del éxtasis es un recurso adaptativo universal (el chamán es quien regula su comunidad tribal, el místico es quien ordena y decide a partir de los mensajes recibidos o de su verdad revelada, etc.).

IV.2

Divergencias

a) La principal diferencia entre los distintos estados de trance extático radica en el objetivo que mueve a cada sujeto para acercarse a tales experiencias. Así, es cada sociedad la que, por medio de sus ideales culturales, modula la finalidad que atrae hacia la experiencia extática, y es a raíz de tal variedad de formas culturales y de finalidades explícitas que varía la manifestación fenoménica del trance extático. Es decir, *se trata de una experiencia en cierta forma única para toda la humanidad que se vive condicionada por los valores culturales concretos de cada sociedad*. Para poner un paralelismo ilustrativo: todo ser humano come, ingiere nutrientes para poder vivir, pero la experiencia del comer está totalmente condicionada por los valores y finalidades culturales (qué comer, cuándo, en qué postura, en compañía de quién se puede comer y de quién no, el rito o ausencia de ritualidad que envuelve el acto de ingerir alimentos, etc.), lo cual desemboca en un amplio abanico de posibilidades fenoménicas en cuanto al hecho único de ingerir alimentos. En este sentido, pues, se puede realizar la siguiente división general de finalidades y de manifestaciones del trance extático:

a.1. *Trance chamánico*: la finalidad básica y explicitada universalmente es la videncia dirigida a la búsqueda de respuestas pragmáticas (a una irregularidad climática, a un conflicto social...) y la curación de enfermedades.

a.2. *Sambhadi* o *éxtasis budista*: la finalidad es el autodescubrimiento y la liberación de las cadenas de deseos generadores del sufrimiento como característica cuasi esencial de la vida humana.

a.3. *Éxtasis cristiano* o *teresiano*, cuya última finalidad es la unión mística y amorosa con la divinidad, por medio de la cual el sujeto tiene una experiencia directa e integradora de Dios, busca respuestas a sus interrogantes trascendentes y a veces también a cuestiones pragmáticas.

a.4. *Trance de posesión*: la finalidad es que el sujeto que actúa de médium sea poseído, «cabalgado» o «montado», por la correspondiente divinidad, sea benéfica o maléfica, para acceder a mundos superiores y a información útil para la vida cotidiana.

a.5. *Trance terapéutico*: se resumiría en la explotación de la posibilidad que da este estado de dialogismo cognitivo para analizar, llevar a la consciencia y «deshacer» los nudos gordianos que se producen en nuestras formas de percibir y pensar la realidad, en el sentido de objetivar el origen de pautas de conducta y actitudes negativas para corregirlas. De ahí el extenso uso de la MDMA (popularmente llamada «éxtasis») en ámbitos psicoterapéuticos hasta que se prohibió su uso y distribución atendiendo a razones de carácter político y no sanitario (no existe un solo informe válido sobre la peligrosidad de tal meta-anfetamina que haya resistido un segundo examen de laboratorio; ver el exhaustivo resumen de su historia en Capdevila, 1995). En la década de los años 1950 a 1960 hubo numerosos especialistas en psicoterapia que diseñaron métodos para acceder a tales estados de consciencia modificada por medio del uso de psicótropos y/o con ayuda de la música.

a.6. *Trance lúdico*: creo que sólo practicado en nuestras sociedades occidentales actuales en las discotecas o fuera de ellas. Su finalidad no es la trascendencia ni la adaptación en ningún sentido explícito, sino que es la búsqueda del placer que conlleva el hecho de experimentar la amplificación emocional que es característica básica del trance extático y que rompe los bloqueos psicológicos cotidianos; sería una trance sin finalidad, simplemente autoremunerativo. De ahí, la vacuidad cognitiva que caracteriza a los adolescentes y jóvenes de MDMA (o los derivados más tóxicos que se suelen adquirir en el mercado negro) cuando consumen excesivamente este psicótroto sintético: el problema ahí estaría en la falta de una finalidad que oriente tal experiencia cumbre.

Para cerrar, después de haber realizado una pequeña excursión por los argumentos dados a lo largo de la historia para defender la física de la música como impulsor directo del trance extático o, en sentido contrario, para defender el condicionamiento adquirido como causa última de ello, acabaré como dijo Goethe en referencia a la diversidad de credos religiosos de su época: estoy de acuerdo con todas las afirmaciones que proponen una causa al fenómeno analizado, pero estoy en desacuerdo con todas las negaciones que hacen los investigadores revisados.

Bibliografía citada

- ANDLER, Daniel, *Introduction aux sciences cognitives*. París, ediciones Gallimard, 1992.
- BATESON, Gregory, *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Barcelona, Gedisa, 1993.
- BENEDICT, Ruth, «Anthropology and the Abnormal», en *J. Gen. Psychol.*, 10, (1934), pp. 59-82.
- CALLAWAY, James C., 1996.
- CAPDEVILA, Marc, «MDMA o el éxtasis químico», col. *Cogniciones*, nº 4, *Libros de la Liebre de Marzo*, (Barcelona, 1995).
- ELIADE, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, FCE, 1982.
- FERICGLA, Josep M^a, «¿Alucinógenos o adaptógenos inespecíficos? Propuesta teórica para una innovación del estudio de los mecanismos cognitivos de adaptación cultural», en *Revista de Antropología Social*, nº 2, ed. Universidad Complutense, Dpto. de Antropología Social, (Madrid, 1993), pp. 167-183.
- FERICGLA, Josep M^a, «Plantas, chamanismo y estados de consciencia», *Libros de la Liebre de Marzo*, (Barcelona, 1994).
- FERICGLA, Josep M^a, «Al trasluz de la ayahuasca. Antropología cognitiva, oniromancia y consciencias alternativas», *Libros de la Liebre de Marzo*, (Barcelona, 1997).
- HARNER, Michael, «La senda del Chamán», col. *El compás de Oro*, nº 15, ed. Swan, (Madrid, 1987).
- JILEK, Wolfgang, *Salish Indian Mental Health and Culture Change*, Toronto and Montreal: Holt, Rinehart and Winston, Canadá, 1974.
- NEHER, Andrew, «Auditory Driving Observed with Scalp Electrodes in Normal Subjects», en *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology*, vol. 13 (3), (New York, 1961), pp. 449-451.
- NEHER, Andrew, «A Physiological Explanation of Unusual Behavior in Ceremonies Involving Drums», en *Human Biology*, vol. IV, 34 (2), (1962), pp. 151-160.
- NOLL, Richard, «Mental Imagery Cultivation as a Cultural Phenomenon: The Role of Visions in Shamanism», en *Current Anthropology*, vol. 26, (1985), pp. 443-461.
- OTT, Jonathan, «Entheogens II: on Entheology and Entheobotany», en *Journal of Psychoactive Drugs*, vol. 28 (2), abril-junio, (EE.UU., 1996b), pp. 205 a 209.
- ROUGET, Gilbert, *La musique et la transe*. Bibliothèque des Sciences Humaines, París, Ed. Gallimard, 1980.
- WATZLAWICK, Paul, *El sentido del sinsentido*. Barcelona, Herder, 1995.



Jordi Esteva

Drumología

Jordi Esteve *Fotógrafo y periodista. Ex-redactor jefe de la revista Ajoblanco. Colaborador del Centro de Investigaciones Etnológicas «Ángel Ganivet». Autor de Los Oasis de Egipto (Lumwerg, 1995) y Las mil y una voces (Aguilar, 1998). Llevó a cabo por encargo del C.I.E. «Ángel Ganivet», durante sus estancias a lo largo de 1997, un trabajo de investigación etnográfica y fotográfica en Costa de Marfil titulado «Un viaje al país de las almas». El encargo inicial consistía en acercarse a la «Drumología» o ciencia de la comunicación a través de los Tambores, cuyo creador es el profesor de la Universidad de Abidján Niangoran Buah. A esa parte del trabajo corresponde el presente reportaje. Jordi Esteve ha relatado (Historia, Antropología y Fuentes Orales, nº 19) las dificultades que se interpusieron en su camino para culminar el trabajo, y como hubo sobre el terreno de reorientarlo hacia un estudio de las resistencias culturales, cuyo resultado final se publicará como libro con el título citado de Viaje al país de las almas.*

