

Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 5 • Año 2002

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 3». *Transculturaciones Musicales Mediterráneas*

Sumario

Sones tibetanos en el Mediterráneo catalán: la comunidad Sakya Tashiling •
Moviendo los centros: transculturalidad en la música emigrada • Full Monty.
Transculturación, mediación y comunicación. • Las cuadrillas del
Mediterráneo: estabilidad y cambio en los territorios identitarios de las
músicas de raíz campesina. • Diálogos con otras culturas: músicas medite-
rráneas. • Transculturación, arte y ciencia en la música andalusí • La mujer
y la música. Tránsito entre culturas en el área mediterránea • La audición
musical transcultural y sus fundamentos ideacionales y sensibles.
Aportaciones de la música magrebí de origen andalusí • Le Malhûn •
Transculturations musicales méditerranées • Vol de Mélodies ou mécanismes
d'emprunt? Pour une contextualisation historique des métissages musicaux
entre le Yémen et le Golfe • La musicalización de la sonanta • La identidad
y el renacimiento africano en la música popular tradicional contemporánea
de Sudáfrica • Una Nana Dulce para la "Música del Mundo" •
Transculturación espiritual y vanguardia: John Cage y el Zen



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 5. Año 2002

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 3»
Transculturaciones Musicales Mediterráneas

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA
CENTRO DE INVESTIGACIONES ETNOLÓGICAS
Ángel Ganivet

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ANGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

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

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Introducción

7

Artículos

Sones tibetanos en el Mediterráneo catalán: la comunidad Sakya Tashi Ling. <i>Josep Martí</i>	9
Moviendo los centros: transculturalidad en la música emigrada. <i>Susana Asensio Llamas</i>	21
Full Monty. Transculturación, mediación y comunicación. <i>Antonio Mandly Robles</i>	41
Las cuadrillas del Mediterráneo: estabilidad y cambio en los territorios identitarios de las músicas de raíz campesina. <i>Manuel Luna Samperio</i>	53
Diálogos con otras culturas: músicas mediterráneas. <i>Marta Cureses</i>	67
Transculturación, arte y ciencia en la música andalusí. <i>Reynaldo Fernández Manzano</i>	81
La mujer árabe y la música. Tránsito entre culturas en el área mediterránea. <i>Manuela Cortés García</i>	91
La audición musical transcultural y sus fundamentos ideacionales y sensibles. Aportaciones de la música magrebí de origen andalusí. <i>Fethi Salah</i>	107
Le Malhûn. <i>Hassan Jouad</i>	121
Transculturations musicales méditerranéennes. <i>Mohamed Metalsi</i>	137

Vol de Mélodies ou mécanismes d'emprunt? Pour une contextualisation
historique des métissages musicaux entre le Yémen et le Golfe.

Jean Lambert

441

La musicalización de la sonanta.

José Manuel Gamboa

153

La identidad y el renacimiento africano en la música popular tradicional
contemporánea de Sudáfrica.

David Coplan

167

Una Nana Dulce para la "Música del Mundo".

Steven Feld

185

Transculturación espiritual y vanguardia: John Cage y el Zen.

José Antonio González Alcantud

209

Recensiones

Etnografía antropológica del flamenco en Granada. Estructura, sistema y metaestructura.

De Manuel Lorente Rivas

Alberto González Troyano

223

"La musicología viva de Marta Cureses". Recensión del Libro

El compositor Agustín González Acilu. Estética de la Tensión.

De Marta Cureses

Ángel Medina

225

INTRODUCCIÓN

LAS TRANSCULTURACIONES MUSICALES son el nuevo continente temático descubierto por los investigadores del campo musical. La antropología de la música descubre su sentido en el estudio de las nuevas realidades culturales -compuestas y complejas- que emergen por interacción de sistemas, lo que supone una ampliación y desplazamiento desde el objeto primitivista, exótico y tradicional de la etnomusicología al uso, hasta las transculturaciones o cambios que devienen de forma cada vez más acelerada por el fenómeno contemporáneo de la globalización.

La nueva economía mundial, los avances en los sistemas de comunicación, la inmigración, los nuevos espacios de contigüidad pluricultural y la mutación por tanto, de las fronteras territoriales dan lugar a resistencias, extinciones y emergencias culturales que hacen necesaria una reflexión que trascienda el simple objeto de la hibridación musical y somero estudio de los códigos musicales aislados, hasta la dimensión sociocultural del fenómeno sonoro y la cultura expresiva.

El número cinco de la revista *Música Oral del Sur*, presenta las actas del coloquio internacional celebrado en Granada en noviembre del año 2.000. El continente descubierto para la investigación musical ha resultado fértil para las ciencias de la música y quedará abierto para sucesivas ediciones.

Con relación a los anteriores números de nuestra revista hay que reseñar y celebrar la incorporación de investigadores de categoría internacional como Steven Feld y David Coplan en el campo de la antropología de la música; de nuevos y jóvenes valores en la etnomusicología como Fethi Salah, de reconocidas autoridades en el estudio de la música árabe como Mohamed Metalsi, Hassan Jouad y Jean Lambert. Susana Asensio y José Manuel Gamboa también han resultado ser importantes incorporaciones a esta red científica internacional e interdisciplinar.

Otras novedades son el nombramiento de D. Esteban Valdivieso como nuevo director del Centro de Documentación Musical de Andalucía y su decidida integración en nuestro proyecto. Las nuevas incorporaciones se reflejan en la remodelación del consejo de redacción y como cambios significativos cabe señalar la nueva figura de presidente y fundador de la revista que encarna nuestro amigo Reynaldo Fernández Manzano, como secretaria del consejo de redacción queda la doctora Marta Cureses y como director de la revista, el antropólogo Manuel Lorente.

Para la próxima edición del coloquio internacional de Antropología y Música y el número seis de la revista se abordará el tema del flamenco desde las ciencias sociales y tendrá lugar en los primeros meses del 2.003. No obstante, el tema de las transculturaciones musicales seguirá presente en nuestras investigaciones.

Sones tibetanos en el mediterráneo catalán: La comunidad *Sakya Tashi Ling*¹.

Josep Martí

Institución Milà i Fontanals CSIC, Barcelona

En las cercanías de Barcelona, junto a la costa mediterránea, se halla una pequeña comunidad budista denominada *Sankya Tashi Ling*, seguidora del lamaísmo tibetano de tradición *Sakyapa*. La orden *Sakyapa* constituye una de las cuatro tradiciones mayores del budismo tibetano, y toma su nombre de un monasterio fundado en 1073 en el Tíbet. La comunidad catalana *Sankya Tashi Ling* fue fundada hace quince años. La principal autoridad de la orden *Sakyapa* a la cual pertenece el monasterio del Garraf es Sakya Trizin, figura religiosa que se encuentra en la jerarquía inmediatamente después del Dalai Lama. En España existe otro monasterio de las mismas características en Huesca, concretamente en Barbastro. Para la comunidad catalana, formada básicamente por creyentes autóctonos pero con estrechas relaciones con la diáspora tibetana, la música juega un importante papel, tanto en el desarrollo de las actividades ceremoniales y rituales de su vida cotidiana como por sus funciones de representación hacia el exterior. Para ello, a lo largo de los años de su existencia, la comunidad ha ido asimilando técnicas musicales de índole vocal e instrumental propias de la escuela tibetana *Sakyapa*. El caso concreto, pues, de la comunidad *Sankya Tashi Ling* es uno de aquellos en los que las ideas religiosas o místicas son el principal vehículo de transmisión de unas músicas determinadas.

Desde 1996, la comunidad *Sakya Tashi Ling* ocupa un palacete de estilo premodernista situado en la comarca cercana a Barcelona del Garraf. La comunidad está constituida como asociación y se mantiene a través de las cuotas de sus miembros así como mediante las diversas actividades que organiza, especialmente cursillos relacionados en mayor o menor grado con el budismo (yoga, *taichi*, *reiki*, meditación...). Este tipo de monasterios tiene entre otras finalidades la de facilitar la práctica del *dharma* en occidente. En ellos se imparten enseñanzas, se posibilita el contacto directo con el Maestro y son lugares para poder practicar. La dirección del centro *Sakya Tashi Ling* está a cargo de un lama catalán, Jamyang Tashi Dorje (los miembros de la comunidad adoptan nombres tibetanos) formado en Francia y en la India. Aunque dentro del budismo no se practica el proselitismo, la comunidad *Sakya Tashi Ling* da una cierta importancia a su proyección exterior, de manera que a lo largo de 1999 visitaron el centro unas 20.000 personas.

En el 2000, año en que se realizó el trabajo de campo, la comunidad contaba con 18

1. Debo agradecer a la comunidad Sakya Tashi Ling las facilidades que me concedió para la realización de este trabajo. Sin embargo, por deseo expreso de la comunidad, no me fue posible efectuar grabaciones de sonido o en video de los diferentes rituales a los que pude asistir, circunstancia que obviamente limita el contenido de este artículo.

monjes y monjas aunque solamente nueve de ellos residían habitualmente en el monasterio. Además, la comunidad cuenta con unos 200 socios que, comprometidos o no con el budismo, participan en diferente grado en sus actividades. Todos los monjes y monjas deben seguir un ciclo de estudios impartidos en el monasterio que incluyen tanto la teoría sobre textos de *dharmā* como el estudio y la práctica de los rituales. Se trata de un monasterio de tipo *ngagpa* lo que implica que pueden convivir en él hombres y mujeres sin estar sometidos al régimen de celibato característico de otros monasterios lamaístas como los *tragpa*, también de la orden *Sakyapa*. Los monjes *ngagpa* acostumbran a llevar cabellos largos -a diferencia de los que siguen el celibato que se rasuran la cabeza- y se visten con un *shandab* de color blanco. Se afirma que la tradición *ngagpa* es más adecuada para los occidentales que la de los monjes *tragpa* porque los preceptos que tienen que cumplir en cuanto a su aspecto y comportamiento externo son menos restrictivos. No obstante, los monjes *ngagpa* una vez se casan y tienen hijos, no deben seguir residiendo en el monasterio a pesar de que sigan siendo considerados como miembros de la comunidad. La razón que se esgrime para ello es que los hijos deben crecer dentro del núcleo familiar.

El monasterio *Sakya Tashi Ling*, además de las funciones que le son propias, se involucra asimismo en actividades sociales y culturales: «*Sakya Tashi Ling* no tiene únicamente una práctica de Dharma, sino que es a la vez un vehículo de difusión cultural»² especialmente sobre el Tibet. Por esta razón, la comunidad alberga en su sede dos pequeños museos, uno de cultura tibetana y otro de arte contemporáneo.

Resulta interesante observar que en la comunidad existe un cierto complejo de inferioridad por el hecho de que todos sus miembros sean occidentales. Hablando sobre este tema, les gusta recalcar que en su monasterio hermano de Barbastró residen tres monjes del Buthan. De hecho, algunas de las críticas que se hacen hacia el monasterio del Garraf por parte de practicantes del budismo que no pertenecen a él van precisamente en esta dirección. Pero en su defensa, en la comunidad catalana se recurre con frecuencia al argumento de que «Buda nunca discriminó a hombres mujeres o etnias a la hora de explicar el Dharma, por lo tanto no hay diferencias entre sus practicantes»³.

Este complejo de inferioridad hace que se quiera poner un cierto empeño en la correcta imitación de las formas tibetanas, a pesar de que los miembros de *Sakya Tashi Ling* recalquen con insistencia que no hay que considerar su monasterio como una comunidad tibetana sino sencillamente como una comunidad lamaísta. Pero, de hecho, los miembros de la comunidad se asignan nombres tibetanos, y se cuida que el aspecto de su sede, por razones religiosas y/o puramente ornamentales se acerque en todo lo posible a la realidad de cualquier monasterio tibetano.

También, y quizá en parte por esta razón, se da una gran importancia a la disciplina del monasterio, disciplina que según las opiniones de la comunidad, se puede llevar incluso de manera más estricta que en muchos de los monasterios de la diáspora tibetana. Su vida

2. Entrevista a S.E. Luding Khen Rinpoche, «*Sakya Tashi Ling Informa*» 1, 1997, p. 3

3. Ibid.

monástica empieza a las siete de la mañana con el ritual de *tara*, ceremonia en la que durante algo más de una hora se reza y canta en colectividad. Tras el primer refrigerio se prosigue con el *karma-yoga*, denominación que alude a trabajos de índole diversa pero sobre todo de tipo práctico y que, de hecho, ocupa a los monjes la mayor parte del día. Al anochecer se realiza otra oración comunitaria, la denominada *puja de protectores*, también como la de la mañana de una hora aproximada de duración.

El visitante ocasional que atraviesa el lindar del portal que da acceso al patio de entrada del monasterio, lo primero que percibe es el canto tibetano que se emite a través de potentes altavoces, así como las vistosas banderolas de vivos colores que flanquean la entrada del monasterio con oraciones en sánscrito impresas:

«La música al Palau Novella [nombre que recibe el palacete sede de la comunidad] no deixa d'envoltar-nos, [...] la música budista tibetana, que acompanya les oracions que flueixen diàriament dels altaveus del nostre Monestir i que ho impregna tot de positivitat, o el so dels guerlims i radons, tocats perquè aquella música espiritual s'estengui en totes direccions».⁴

La música y su práctica tiene la debida importancia en la vida cotidiana del monasterio. Sus funciones básicas son las rituales. En las oraciones comunitarias, así como en los diferentes rituales especiales que se realizan a lo largo del calendario, no pueden faltar las características monodias tibetanas acompañadas en parte por algunos instrumentos musicales.

Se da una cierta importancia a la música pero siempre sin perder de vista que su función básica es la ritual. En la comunidad *Sakya Tashi Ling*, no se entiende la música como teniendo una finalidad por sí misma sino siempre de manera complementaria y supeditada a sus usos ceremoniales. En palabras de uno de los monjes, «la música será un camino que nos ayudará a conseguir la calma mental, pero una vez estás en esta calma mental, lo mejor es el silencio». Aquello que interesa de la música a la comunidad budista estudiada es especialmente su posibilidad de generar energía:

«Allò que ens interessa no és tant els efectes de calma que fa la música, sinó generar energia, i aquesta energia s'ha de notar. Si no es nota, vol dir que no està generant energia i aquesta és la prova. Nosaltres no creiem que les vibracions tenen energia perquè ens ho ha dit algú, sinó que ho comprovem; si no ho comprovem és que estem fallant i aleshores hem de canviar de l'oració per generar aquesta energia.»⁵

Por lo que se refiere a la música de origen tibetano, su utilización en el monasterio se

4. «La música en el Palau Novella [nombre que recibe el palacete sede de la comunidad] no deja de envolvernos, [...] la música budista tibetana, que acompaña las oraciones que fluyen diariamente de los altavoces de nuestro Monasterio y que lo impregnan todo de positividad, o el sonido de los guerlims y radons [instrumentos tibetanos], tocados para que aquella música espiritual se extienda en todas las direcciones». *Música al Palau Novella*, «Sakya Tashi Ling Informa» 2, 1999, p. 8

5. «Aquello que nos interesa no es tanto los efectos de calma que produce la música, sino generar energía, y esta energía se tiene que notar. Si no se nota, quiere decir que no está generando energía y ésta es la prueba. Nosotros no creemos que las vibraciones tienen energía porque nos lo ha dicho alguien, sino que lo comprobamos; si no lo comprobamos es que estamos fallando y entonces tenemos que cambiar de oración para generar esta energía.» Opinión de un monje recogida en el trabajo de campo.

limita, con alguna excepción, a su uso ritual. Y dentro de las obvias limitaciones, se intenta, una máxima fidelidad de ejecución, de la misma manera que sucede con la recitación de las oraciones o la ejecución de los *mudras* que las acompañan.

Esta voluntad de fidelidad a las prácticas originales tibetanas se refleja incluso en la lengua utilizada en las oraciones. Todas ellas se realizan en tibetano a pesar de que los monjes de la comunidad no poseen conocimientos en esta lengua. Los textos se leen en una transcripción del tibetano adaptada al inglés o castellano.

Comentando este aspecto con los monjes, se me daba a menudo el ejemplo de algunas comunidades lamaístas francesas que no dudaban de servirse del francés para sus oraciones. Pero al respecto se me decía que, además de las diferencias lingüísticas que se pueden observar entre el tibetano culto y el vulgar, también se puede hablar de un idioma religioso tibetano con sus propias especificidades. El hecho de que se hubiera desarrollado un registro lingüístico especialmente pensado para su uso religioso hace que éste tenga una *vibración* especial, por su sonido intrínseco, que evidentemente se perdería si los monjes entonasen las oraciones traducidas a un idioma europeo.

El problema de la más o menos fidelidad con relación a aspectos concretos como la música o la lengua ritual lo encontramos en todas aquellas religiones que se han adaptado a un medio social diferente al de los orígenes. Observamos una problemática similar en la música de comunidades cristianas en África o Asia, por ejemplo, en las que la práctica de la religión, y más concretamente de su música, se debate entre la fidelidad a sus orígenes y la adaptación al nuevo contexto. La tónica general del monasterio *Sankya Tashi Ling*, no obstante, es la de intentar mantenerse fieles en el mayor grado posible a las prácticas originales tibetanas.

Los rituales cotidianos de la comunidad son básicamente las oraciones que se recitan a las primeras horas de la mañana, el *Tara* y al anochecer, la *Puja de protectores*. Generalmente, no se ponen impedimentos para que personas ajenas a la vida monástica tomen parte en estos rituales, aunque siempre de una manera pasiva. Los textos de las plegarias así como el aprendizaje de las melodías con las que son entonadas solamente son accesibles para los iniciados. Los monjes y monjas, sentados en el suelo a la manera tibetana cantan las plegarias propias de la tradición *Sakyapa*. Se trata de melodías entonadas de manera monódica, en un registro grave, con un ámbito reducido, tempo lento y ritmo generalmente medido. Las diferentes secuencias son marcadas mediante cortos interludios de música puramente instrumental en ritmo libre, que por regla general se realiza con los siguientes instrumentos: caracolas, tambor, platillos, campanillas y un oboe tibetano.

De práctica cotidiana es asimismo la plegaria que se entona para bendecir las distintas comidas del día. Se canta también con texto en tibetano, pero a diferencia de las oraciones de los rituales de la mañana y del atardecer, en este caso no se pone impedimento alguno para que las ocasionales visitas de personas ajenas a la comunidad que pueden compartir las comidas -especialmente los fines de semana- participen activamente en la recitación de la plegaria. Para ello se les facilita siempre el texto, así como su traducción al catalán:

Oración para bendecir las comidas:

“Lama Sangye, Lama Chö,
de shin Lama Gedun te,
kunji jepo Lama de,
Lama namia chö par bul.”

“Om ah hung om ah hung om ah hung”

(“El Lama es Buda, el Lama es Dharma
Igualmente, el Lama es Sangha,
el Lama es el creador de toda felicidad:
todo esto, lo ofrecemos a todos los lamas.”)

La última manifestación sonora de corte ritual del día se realiza por la noche, una vez han finalizado ya todas las actividades del monasterio. De manera similar a las comunidades tibetanas, dos monjes se sitúan de pie delante de la puerta del monasterio y, de manera muy poco definida, emiten sonidos con las grandes trompas tibetanas por un espacio de unos cinco minutos, con la finalidad de pedir la protección del numen para la comunidad. Además de estos rituales de frecuencia diaria, en el monasterio se practican de manera ocasional a lo largo del calendario del año algunas de las principales ceremonias de la tradición *Sakyapa* como la de *Mahakala*, la ofrenda de *torma* a *Paiden Lhamo*, el *tsog de Vajrayoguini*, el *Ritual del fuego*, la ceremonia de *nagas*, etc., así como alguna otra como la de difuntos o incluso de boda, que aunque no prescritas por la orden, la comunidad considera de interés.

En todos estos rituales se utilizan para los interludios instrumentales propios de las plegarias los mismos instrumentos antes mencionados además del *damaru* y el gong. En el monasterio del Garraf existe asimismo la figura del *maestro de ceremonias*, función desempeñada siempre por un mismo monje, especialmente formado en todo lo que atañe a la vida ritual.

En el momento de efectuar el trabajo de campo, la comunidad contaba con los siguientes instrumentos, todos ellos importados: cuernos marinos, una pareja de trompas tibetanas y de *rgya-gling* (oboe), platillos, campanillas y diversos tambores, entre ellos varios ejemplares de *damaru*.

Generalmente se trata de instrumentos de fácil aprendizaje. La excepción la constituyen los aerófonos, instrumentos que sólo algunos de los monjes son capaces de ejecutar. Este es el caso concretamente del *rgya-gling*, un instrumento difícil de tocar que además exige la técnica de la respiración continua. Esta circunstancia hace que en las oraciones cotidianas en las cuales también interviene el oboe, éste se tenga que hacer oír muy frecuentemente mediante la ayuda de una grabación. En el momento en que se debe escuchar la música instrumental, uno de los monjes acciona la grabación con el oboe que se suma así al resto de los instrumentos. Los monjes de *Sankya Tashi Ling* acostumbra a hablar del *rgya-gling* sencillamente como de la *trompeta* (a pesar de que sea un instrumento de la familia de los oboes), y señalan sus paralelismos con la *gralla* catalana, no tan sólo por su sonido sino también por sus funciones de tipo festivo. Además de su uso en la música ritual, el *rgya-*

gling se utiliza por ejemplo para abrir paso de la comitiva del lama en situaciones especiales y con claras connotaciones festivas.

El hecho de que los miembros activos de la comunidad no sean muy numerosos hace que se encuentren con grandes limitaciones en el momento de las ejecuciones musicales. Así, por ejemplo, en el momento de realizar mi trabajo de campo, solamente había un monje que fuera capaz de hacer sonar el *rgya-gling*, a pesar de que la tradición tibetana estipula que estos oboes deben ser tocados siempre en pareja. Ello no obstante no se considera un impedimento importante. Según sus propias palabras, se debe perseguir la perfección, pero en la práctica del budismo lo más importante es la motivación, y tal como ya se ha indicado, la música se entiende siempre como un apoyo para las prácticas rituales, pero no una finalidad en sí misma. En el momento de tocar los instrumentos no se hace ningún tipo de distinción en cuanto al sexo o rango de la persona. De hecho, la única limitación es la de la competencia.

Ninguno de los monjes del monasterio de *Sankya Tashi Ling* posee formación musical. Tal como es habitual en los monasterios tibetanos, los cantos se aprenden de manera directa a través de los monjes más azezados y, especialmente, también aprovechando las visitas esporádicas al monasterio de monjes tibetanos o nepalíes que los instruyen en las prácticas rituales.

El *tono*, expresión que usan para referirse a las melodías de las plegarias, lo ensayan también mediante la ayuda de grabaciones que solamente son accesibles para los iniciados.

Por lo que hemos visto hasta el momento, está claro que la principal función que se otorga a la música en la comunidad

Sankya Tashi Ling es la ritual. Pero ésta no es la única. Íntimamente ligada a los usos rituales de la música se halla también la idea de la música como ofrenda y la música como fuente energética.

Dentro de los diferentes rituales, se realizan a menudo ofrendas a las «deidades». En ocasiones, estas ofrendas se materializan mediante pequeñas cantidades de alimentos que son expuestas en un altar o mediante la combustión de productos de diversa índole en la hoguera tal como sucede por ejemplo en el *Ritual del fuego* que se realiza de forma periódica. Pero la idea de ofrenda también se manifiesta en cualquier expresión musical de cariz ritual. En algunas oraciones se pronuncia explícitamente la palabra *música* como objeto de ofrenda, y es que, tal como me dijo directamente uno de los monjes, «la música es un momento de ofrenda».

En líneas anteriores ya he mencionado el hecho de que una de las razones por las que la música es importante para la comunidad budista estudiada es su capacidad de generar energía. Ésta es, pues, otra de las funciones que se otorgan explícitamente a la música. La música como medio para alcanzar estados anímicos apropiados para la práctica del *dharma*. Se concibe la música como una fuente energética que facilita al creyente que alcance un «estado de calma», beneficioso para sus prácticas devocionales.

«El budisme el que busca és la felicitat, dins de la felicitat hi ha una parcella que és la pau, la calma mental. Hi ha sons que calmen i sons que estressen. Nosaltres intentem potenciar els que calmen i els que estressen, a no ser que sigui un so puntual com el que podria ser el

de las trompetas [se refiere al sonido de las trompas con funciones apotropaicas] en algún momento, són sons que ajuden al calma mental».⁶

Si estas tres finalidades mencionadas, la música como ritual, como ofrenda y como fuente energética, son cuestiones centrales por lo que respecta a la manera cómo se entiende la música en esta comunidad y, por ello, todos los monjes son plenamente conscientes de ellas, encontramos también otras que no por ser menos tematizadas carecen asimismo de importancia.

Concretamente me refiero a la música como marca de identidad y como objeto estético. La música sirve para distinguir o identificar grupos de personas que comparten unos mismos valores, aquellos valores precisamente que son representados por la música en cuestión. Las músicas religiosas nos ofrecen siempre numerosos y claros ejemplos para ello. Por esta razón no es de extrañar que las religiones vean en sus músicas verdaderos estandartes de su credo y que cuando una religión se halla fragmentada en diversos grupos o sectas, cada una de estas subunidades se diferencie muy a menudo musicalmente de las otras para de esta manera reforzar sus propias marcas de identidad. En el budismo no faltan numerosos ejemplos para ello, como es el caso de los diferentes tipos de *shômyô* japonés que hallamos según la tradición budista de que se trate. Éste es también el caso por lo que se refiere a la orden *Sankya*. La comunidad catalana de *Sankya Tashi Ling* es perfectamente consciente de que el tipo de cantos que practican constituye un rasgo específico del colectivo: «Cada tradició marca el seu to, cada monestir té el seu to, el lama marca la tradició. Sense entendre el que diu però simplement escoltant el to pots entendre a quina tradició pertany.»⁷ Pero evidentemente, la música para ellos sirve como marca identitaria no tanto para distinguirlos de otros grupos de afiliación budista, hartamente escasos en occidente, sino especialmente del contexto católico propio del entorno social en el cual se hallan. Muy sintomático es, por ejemplo, el hecho de que durante los fines de semana, los únicos días en los que el monasterio abre sus puertas a visitantes externos, los cánticos tibetanos resuenan sin descanso por los altavoces exteriores de la sede.

En un gran número de músicas religiosas, es el desfase cronológico aquello que les imprime unas claras señas de identidad. Así, por ejemplo, para los judíos Lubavitcher, muchos compositores expresan la espiritualidad componiendo según el estilo de los siglos XVIII y XIX o adaptan convenientemente melodías actuales, de manera que parezcan antiguas⁸. La atracción que suscita el canto gregoriano como manifestación de espiritualidad entre amplios sectores de la comunidad católica se debe en parte también a su desfase cronológico. Dentro de una misma cultura, el desfase cronológico constituye una de las principales

6. «El budismo lo que busca es la felicidad, dentro de la felicidad existe una parcela que es la paz, la calma mental. Hay sonidos que calman y sonidos que estresan. Nosotros intentamos potenciar los que calman y los que estresan, a no ser que sea un sonido puntual como el que podría ser el de las trompetas [se refiere al sonido de las trompas con funciones apotropaicas] en algún momento, son sonidos que ayudan a la calma mental». Opiniones de un monje recogidas en el trabajo de campo.

7. «Cada tradición marca su tono, cada monasterio tiene su tono, el lama marca la tradición. Sin entender lo que dice pero simplemente escuchando el tono puedes entender la tradición a la cual pertenece.» Opiniones de un monje recogidas en el trabajo de campo.

8. Cfr. Ellen Koskoff, «Contemporary Nigun Composition in an American Hasidic Community», *Selected Reports in Ethnomusicology* 3/1, 1978, pp. 157-158.

marcas de diferenciación entre músicas religiosas y seculares. En el caso de la comunidad *Sankya Tashi Ling*, no obstante, más que el desfase cronológico, es el «desfase» espacial aquello que imprime carácter y personalidad a su música, permitiendo de esta manera ejercer sus funciones como marca de identidad.

Está claro que el uso interno de la música dentro de la comunidad se reduce básicamente a sus funciones rituales y ceremoniales. Pero en los momentos de proyección exterior del monasterio, las cosas son diferentes. La música que se escucha por los altavoces en las horas de visita de curiosos y simpatizantes, actúa claramente como señal de identidad. De aquí, por ejemplo, que entre los diferentes productos dispuestos a la venta que se ofrecen a los visitantes en una de las dependencias del monasterio: desde libros sobre el budismo y el Tibet hasta objetos rituales y de devoción de diversa índole, desde las típicas varillas de sándalo hasta amuletos, no falten también una variada gama de discos de música budista de las principales tradiciones musicales tibetanas y japonesas. Dentro de las diferentes actividades de proyección exterior del monasterio, también se cuenta con la organización de conciertos tanto de música tibetana como de música india -un tipo de música que aunque muy diferente a la tibetana, ocupa posiciones próximas a ella dentro del espectro semántico de la mentalidad occidental. Estos conciertos se realizan tanto en el mismo centro o bien en otros espacios de la ciudad de Barcelona.

Los monjes de la comunidad *Sankya Tashi Ling* no consideran la música que se practica en el monasterio como una finalidad en sí misma, por lo que, a primera vista, parecería quizá inapropiado hablar, en este caso, de la música como objeto estético. Pero la pertenencia de los miembros de la comunidad a dos mundos diferentes, el que representa el lamaísmo tibetano y el de su propia sociedad occidental les hace ver en ocasiones las cosas algo diferentes:

«Nosaltres occidentals sembla que donem una mica més d'importància a tot això [se refiere a las cuestiones estéticas]. Els tibetans quan comencen a fer música, comencen i s'ha acabat, o almenys això és el que sembla. De vegades, ens reunim i toquem tots els instruments al mateix temps i discutim sobre com pot quedar millor (posar una mica més de potència a les caracoles, per exemple, o el tambor, -pica el tambor més al mig perquè aquí no se sent...). Ells no sé si ho fan però nosaltres almenys intentem que el resultat final no et faci mal a l'orella»⁹.

Conversando sobre los diferentes rituales, en ocasiones, los miembros de la comunidad no pueden evitar de caer en consideraciones de tipo estético que nada tienen que ver con el contenido religioso de las prácticas rituales. Hablándome de la *puja del fuego*, por ejemplo, un ritual que se realiza diversas veces al año en el que en una gran hoguera se van quemando diferentes ofrendas, uno de los comentarios más repetidos era su vistosidad.

9. «Nosotros occidentales parece que damos un poco más de importancia a todo esto [se refiere a las cuestiones estéticas]. Los tibetanos cuando empiezan a hacer música, empiezan y se ha acabado, o al menos esto es lo que parece. A veces, nos reunimos y tocamos todos los instrumentos al mismo tiempo y discutimos sobre cómo puede quedar mejor (dar un poco más de potencia a las caracolas, por ejemplo, o el tambor, -golpea el tambor más en el medio porque aquí no se oye...). Ellos no sé si lo hacen pero nosotros al menos intentamos que el resultado final no te haga daño en el oído».

Evidentemente, desde el punto de vista musical, no basta el hecho de que una comunidad religiosa cuyos componentes son íntegramente europeos se sirva de música de origen tibetano para sus prácticas rituales para hablar de hibridación. De hecho, dado el valor primordialmente ritual otorgado a las prácticas musicales, la comunidad intentará tratar esta música con un máximo de fidelidad, de la misma manera que se hace con los textos devocionales que incluso se cantan en tibetano. Las diferencias que podamos observar entre sus cánticos y los de otros monasterios *Sakya* orientales serán más debidas a las insuficiencias o limitaciones de tipo técnico que a modificaciones voluntariamente entendidas e introducidas. Pero ello no tiene que ser forzosamente así cuando la intencionalidad en la producción musical escapa a los imperativos de corte ritual.

En el año 1999, la comunidad creyó de interés grabar un disco con algunos de los cantos tibetanos utilizados en las prácticas litúrgicas del monasterio. La grabación, titulada *En busca de la felicidad. Cantos tibetanos*¹⁰, no estaba pensada para las prácticas devocionales propias del centro sino, especialmente, para toda aquella persona ajena al monasterio que, de una manera u otra, se interesase por la escuela budista *Sakya*. El caso concreto de esta grabación nos permite entrar de manera clara en el ámbito de la hibridización.

El disco editado consta de seis piezas, todas ellas de uso devocional excepto la última, una composición realizada por un simpatizante de la comunidad como homenaje a *Sankya Tashi Ling*. A pesar de su contenido, el disco no fue concebido de hecho para usos devocionales sino para acercar a toda persona interesada a la realidad del monasterio, tal como se explicita claramente en una nota aparecida en la revista que publica la comunidad: «[El disco] hará posible el acercamiento a muchos hogares de las bendiciones del linaje Sakyapa»¹¹. El carácter musicalmente híbrido de la grabación se reconoce asimismo de manera abierta en el texto que acompaña el disco:

«Estamos plenamente convencidos que con sólo escuchar estas oraciones seremos capaces de sentir la calma interna que estos maestros nos conceden. Para acercarlas a quienes no están habituados a ellas, se han usado instrumentos musicales occidentales, siguiendo el carácter del mensaje de S.S. el Dalai Lama, de introducir elementos de las diferentes culturas por donde se propaga el Dharma. Hemos trabajado manteniendo estrictamente la tradición conjuntamente con el compositor Abelardo Oquendo, nuestro hermano vajra, para poderos presentar este álbum».

«*En busca de la felicidad* es la unión de una tradición milenaria con los modernos instrumentos que se utilizan hoy en día para la meditación y la relajación, la música conocida como New Age»¹².

Todas las diferentes piezas, algunas de ellas de uso frecuente dentro de la vida monástica de la comunidad, son ejecutadas por el coro de monjes de manera monódica y con textos en tibetano. En el disco, no obstante, estas piezas reciben un tratamiento armónico y tímbrico completamente alejado de lo que es habitual en la práctica musical tibetana. Se acompañan

10. Oquendo Music Publishing, BMI, LCR-046CD

11. Jamyang Tashi Dorje, *Editorial*, «Sakya Tashi Ling Informa» 3, 2000, p. 1

12. Texto de la cubierta del disco.

por un sintetizador y en ocasiones también por guitarra, a pesar de que en la tradición musical religiosa tibetana los cordófonos no tienen ninguna presencia. Los característicos interludios instrumentales de los cantos tibetanos, que también se efectúan en la práctica cotidiana del monasterio, no son tomados en consideración en la grabación, y el papel de los instrumentos propiamente tibetanos tienen en ella un papel muy secundario. De hecho, en su conjunto, aparecen solamente en la última pieza compuesta expresamente como homenaje a la comunidad.

El acompañamiento de sintetizador con imitación de instrumentos de orquesta (cuerdas, flauta, oboe, etc.) ayuda a contrarrestar la característica monotonía de los cantos rituales. También con esta finalidad, en determinados pasajes de algunas piezas se recurre a la modulación, tanto del acompañamiento instrumental como de las voces, algo que no hallamos en la práctica habitual de los cantos. Especialmente interesante es la última pieza, la única que no podemos considerar devocional. En esta pieza, intervienen los siguientes instrumentos de la tradición tibetana: cuerno marino, trompa tibetana, *rgya-gling*, platillos, campanilla i tambores, entre ellos el *damaru*. En esta composición, junto a la monodía característica del canto religioso y los timbres de los instrumentos tibetanos, se ensarta la melodía de la canción tradicional catalana *El cant dels ocells*, una canción con acusados rasgos de emblematicidad para Cataluña¹³, al mismo tiempo que, además de la guitarra, se escuchan también imitaciones de instrumentos habituales de la orquesta occidental.

La presentación del disco se corresponde a los criterios habituales dentro de la producción discográfica actual. La portada muestra una foto del coro de monjes, y en la contraportada aparece la imagen del arreglista y también compositor. Este disco no se difunde mediante canales de distribución profesionales sino que se adquiere en primer lugar en el puesto de venta de objetos religiosos y librería del mismo monasterio.

Los usos de la música tibetana dentro de la comunidad budista de *Sankya Tashi Ling* constituye un ejemplo más de la siempre más acusada cultura caleidoscópica de la sociedad moderna. Evidentemente, no estamos hablando en este caso de un fenómeno masivo, pero la realidad es que en nuestra actual sociedad, además de las manifestaciones musicales que conciernen a miles de individuos, no faltan tampoco numerosos ejemplos de culturas musicales que, ajenas al *mainstream* y a la tradición local, se van estableciendo gradualmente en los ámbitos urbanos o de influencia urbana. Se trata de ámbitos socioculturales generalmente con una visibilidad muy reducida y que ocupan nichos muy concretos dentro de la cotidianidad urbana. Pero es especialmente debido a su existencia que hoy debemos hablar de la creciente pluriculturalidad de la sociedad. Los cada vez más variados grupos de inmigrantes intentan reproducir sus modelos culturales, y por ende también musicales, en los espacios que van ocupando dentro de la sociedad de acogida. En Barcelona, por ejemplo, la comunidad magrebí, pakistaní, filipina, peruana, etc., van tejiendo sus redes sociales y culturales en las que no acostumbran a faltar actividades musicales. Los procesos migratorios constituyen sin duda alguna uno de los principales factores genera-

13. Cfr. Josep Martí, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès: Deriva, 2000, pp. 146-148

dores de pluriculturalidad, pero no son los únicos. El caso concreto de la comunidad budista de *Sankya Tashi Ling* en la cual se ha centrado este artículo constituye uno de estos ejemplos. En este caso se trata de un grupo autóctono que, por razones de sus creencias, ha introducido y adoptado un sistema musical procedente de una cultura diferente -la tibetana- que no entra en conflicto con su universo musical habitual sino que sencillamente, por sus funciones específicamente rituales, constituye un mero añadido. Pero este *añadido* puede a la larga reclamar también una mayor proyección social, y para esta finalidad, el grupo no duda en servirse de los mecanismos conscientes y voluntarios de la hibridación, tal como ejemplifica a la perfección el disco editado por la comunidad de *Sankya Tashi Ling En busca de la felicidad. Cantos tibetanos*.

Bibliografía citada:

- KOSKOFF, Ellen, «Contemporary Nigun Composition in an American Hasidic Community», *Selected Reports in Ethnomusicology* 3/1, 1978, pp. 153-173.
- MARTÍ, Josep, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Barcelona: Deriva, 2000.
- «Sakya Tashi Ling Informa» (Boletín informativo de la comunidad), núms. 1, 2 y 3, correspondientes a los años 1997, 1999 y 2000.



Moviendo los centros: transculturalidad en la música emigrada

Susana Asensio Llamas

New York University

Introducción: la diversidad de los marroquíes emigrados¹

“La experiencia de la diáspora... es definida no por la esencia o la pureza, sino por el reconocimiento de una necesaria heterogeneidad, de la diversidad: por una concepción de la identidad que vive con y a través, y no a pesar de, la diferencia; por la hibridación. Las identidades de la diáspora son aquellas que se producen y reproducen a sí mismas de manera constante a través de la transformación y la diferencia”. (Hall 1994: 401-402)

Para los marroquíes no todo comienza con la llegada a un país extraño. Muchas de las ideas y actitudes de los inmigrados marroquíes en la diáspora² son fruto de su historia y la situación actual de Marruecos, así como de las relaciones políticas que su país mantiene con el resto, especialmente con España y Francia, en asuntos de emigración. En relación con la situación cultural de Marruecos, es importante resaltar la enorme diversidad poblacional e ideacional, que incluye diferentes grupos étnicos y culturales. Esta diversidad se resume en la oposición jerarquizada entre árabes y beréberes, cuya historia de rivalidad se reproduce también en las comunidades emigradas. En el nuevo contexto no sólo se mantienen las jerarquías, sino que se radicalizan al sufrir también el grupo ‘dominante’ (los árabes) la marginación y el aislamiento por la población de los nuevos lugares de destino.

Entre los asuntos que incumben directamente a aquellos que desean emigrar, aunque sea temporalmente, están las leyes que regulan las salidas y entradas a los diversos países, especialmente represivas para los emigrantes provenientes de África que desean llegar a Europa. Sin embargo, también hay actuaciones no oficiales que afectan a los potenciales

1. Este artículo está basado en el trabajo de campo llevado a cabo entre los colectivos marroquíes emigrados en Barcelona y sus alrededores durante 1993, 1994 y 1995, y que dio origen a una tesis de doctorado defendida en 1997 en la Universitat de Barcelona bajo el título *Música y emigración. El fenómeno musical marroquí en Barcelona*.
2. Aunque la palabra ‘diáspora’ en su sentido original alude a la dispersión de los judíos a lo largo de la historia y, por extensión, a la dispersión forzada de cualquier grupo, en los estudios post-coloniales viene adquiriendo una resonancia que cubre cualquier exilio impuesto a un grupo subalterno por las estructuras de la represión. Estas estructuras son en ocasiones las causantes de la falta de libertad de expresión o la carencia de posibilidades para llevar una vida digna en el lugar de origen de muchos de los grupos emigrados.

inmigrantes, como son las facilidades que en ocasiones se dan a los emigrantes para salir del país legal e ilegalmente como medida de presión del gobierno marroquí ante situaciones de crisis con Europa. A todo ello hemos de añadir el progresivo cierre de las fronteras comunitarias a los ciudadanos extracomunitarios, situación que afecta también a aquellos países que fueron colonias europeas hasta épocas muy recientes.

De otro lado, la visión homogeneizadora, simplificadora que desde toda España, y aún desde toda Europa, se tiene de los árabes —la visión estereotipada del ‘moro’— condiciona enormemente los comportamientos de los emigrantes, que luchan contra el papel que la sociedad les ha asignado al tiempo que reproducen muchos de sus tópicos. Hemos de pensar que no siempre tenemos en cuenta la situación de Marruecos cuando nos acercamos a los marroquíes emigrados: es un país situado en una encrucijada, árabe pero alejado del Mundo Árabe, africano pero no negro, tercermundista pero de educación francesa, y aculturado sucesivas veces por árabes, franceses, españoles, y americanos.

Para la comunidad marroquí, y para los diferentes grupos de marroquíes establecidos en la diáspora, existe una dificultad previa difícil de solventar. En muchas ocasiones, se busca una igualdad grupal de cara a la sociedad receptora pero se mantienen muchas de las diferencias y jerarquías entre grupos sociales que se dan en Marruecos. Esta falta de cohesión interna real hace que sea más complejo conseguir un estatus de igualdad en el nuevo contexto. Las diferencias, los subgrupos, la marginación interna dentro del colectivo se perpetúan en la diáspora, con menores posibilidades de integración para aquellos de origen rural y escasa formación académica. Estas diferencias entre subgrupos son mayores en ocasiones que en su país de origen, ya que la adquisición de un estatus social digno siempre es más compleja en el extranjero que en Marruecos, e implica unas posibilidades también diferentes de realización personal.

Con todo lo expuesto, es fácil imaginar que la situación en la que se encuentran la mayoría de los emigrados recientes es de inestabilidad, no sólo económica y legal, sino también social y cultural. El camino que han de recorrer para encontrar ‘su lugar’ en el nuevo entorno es muchas veces largo y difícil, y el éxito es escaso. Sin embargo, los emigrados también tienen mecanismos de cohesión grupal. La música juega un papel determinante en este sentido, ya que posibilita la articulación de diferencias al tiempo que favorece la expresión común y desinhibida. En los eventos musicales, los marroquíes de diferentes procedencias tienen la posibilidad de reforzar aquello que tienen en común, en favor de una mayor cohesión e integración en la comunidad de emigrados. Esto se lleva a cabo en diferentes contextos y a través de distintos tipos de eventos musicales.

Eventos intraculturales e interculturales

Tomando como referencia el trabajo de campo realizado en Barcelona, he dividido el fenómeno sociomusical de los marroquíes emigrados en dos tipos de eventos diferenciados por el tipo de público hacia el que están dirigidos: los eventos interculturales y los intraculturales. Por eventos **interculturales** entiendo aquellos que, aún siendo protagonizados por marroquíes, están abiertos a todo tipo de público y tienen un carácter laico; sus

finés suelen ser económicos y/o culturales y en ellos juega un papel importante y activo el hecho de que los marroquíes aún sean vistos como los representantes de una cultura exótica en el nuevo contexto. En los eventos **intraculturales** la religión siempre está presente, aunque no todos sean fiestas estrictamente religiosas. En ellos no intervienen personas ajenas a la cultura marroquí, ni en su organización, ni en su desarrollo, y por ello su papel cohesivo es fundamental.

Mientras que los eventos **interculturales** conectan de diversas maneras a los marroquíes con el resto de la población, emigrada y nativa, en el nuevo contexto, en los **intraculturales** no hay prácticamente ninguna conexión —se realizan totalmente al margen de la sociedad receptora. Sin embargo, son los eventos intraculturales los que conectan a los emigrados con Marruecos como lugar de origen y como referencia cultural.

Debido a la complejidad que encierran estos fenómenos, en los que no sólo intervienen los factores culturales y sociales, sino también aquellos factores dados por la situación económica (falta de medios para la mayor parte de los músicos emigrados), la diferente inserción social (la marginación y el rechazo que sufren muchos de ellos), y la situación multicultural de las ciudades (cada vez son más las músicas de otros lugares que se pueden escuchar en cualquier gran ciudad). Debido a todo ello, no es fácil organizar una clasificación taxonómica o que siga divisiones simétricas en cada uno de los casos. Los fenómenos socioculturales nos obligan a utilizar diversidad de criterios para conseguir que las clasificaciones sean explicativas.

Mientras que para los tipos de eventos **interculturales**, me ha parecido fundamental la organización, que condiciona tanto el tipo de música como las condiciones de la performance, para aquellos eventos que he denominado **intraculturales** es el tipo de fiesta que se celebra la que condiciona el desarrollo del evento y la significación que este tiene como elemento de cohesión grupal. En los siguientes cuadros se resumen los tipos de eventos interculturales e intraculturales y sus diferencias.

	TIPO DE CELEBRACIÓN	CARÁCTER	ORGANIZACIÓN
EVENTOS INTERCULTURALES	Fiestas y conciertos de carácter público	Laico	Propia
			Mixta
			Ajena
EVENTOS INTRACULTURALES	Fiestas y conciertos de carácter privado	Laico y religioso	Propia

Fig. 1. Tabla explicativa de los tipos de eventos y su carácter

EVENTOS INTERCULTURALES			
TIPO	ORGANIZACIÓN	ESPACIO	EJEMPLO
Organización propia	Particulares / grupos musicales	Locales alquilados	Actuaciones organizadas con fines económicos
Organización mixta	Particulares y grupos musicales	Locales alquilados Bares y restaurantes	Actuaciones organizadas con fines económicos
Organización ajena	ONGs / Particulares	Locales alquilados Espacios abiertos	Fiestas de carácter intercultural

Fig. 2. Tabla explicativa de los diferentes tipos de eventos interculturales y los espacios en los que se celebran.

EVENTOS INTRACULTURALES			
TIPO	ORGANIZACIÓN	ESPACIO	EJEMPLO
Fiestas colectivas	Consulado / asoc. emigrantes marroquíes	Locales alquilados Casas o restaurantes	→ Fiestas del Trono → Fiestas de sus regiones
Fiestas religiosas	Restaurantes / particulares	Restaurantes Casas particulares	→ Final del Ramadán → Fiestas de Santos
Celebraciones familiares	Particulares	Restaurantes Casas particulares	Bodas, aniversarios (Circuncisiones)

Fig. 3. Tabla explicativa de los diferentes tipos de eventos intraculturales y los espacios en los que se celebran.

Como se puede ver en las figuras, en los eventos **interculturales** el momento musical es el motivo fundamental de reunión, es decir, el evento se articula en torno a la música, en los **intraculturales** la música acompaña a otras celebraciones, es decir, no es el motivo fundamental de la reunión. Sin embargo, en ocasiones su presencia es más rotunda y significativa. A continuación, describiré los diferentes tipos de eventos musicales, así como los repertorios musicales que llevan asociados y las circunstancias en las que se desarrollan normalmente.

Los eventos interculturales

Eventos de organización ajena

Son aquellos en los que los músicos marroquíes no intervienen en la concepción ni la organización del evento, siendo su actuación gestionada por terceros, con o sin remuneración económica. En este tipo de conciertos, los músicos suelen actuar con más grupos, emigrados o nativos. Sus repertorios están destinados a la juventud mayoritariamente, por lo que predomina la música popular marroquí, especialmente *chaabi*, *jil* y *rai*.

Por lo general la organización corre a cargo de algún tipo de institución, bien sea ayuntamiento, organización no gubernamental, o asociación cultural, aunque en ocasiones los eventos son organizados por individuos particulares, previo acuerdo sobre el porcentaje de

beneficios. En casi ningún caso los músicos actúan por dinero, aunque éste siempre es un aliciente. Las cantidades que perciben, cuando sus actuaciones son remuneradas, apenas cubren el desplazamiento de los músicos. Los músicos que participan en este tipo de eventos son muy jóvenes, generalmente desempleados o empleados a tiempo parcial. Suelen tocar como hobby y no se plantean vivir profesionalmente de ello, aunque les interesa tocar en el mayor número posible de lugares para promocionarse y ser conocidos entre el resto de la comunidad emigrada y entre las instituciones organizadoras de conciertos.

Los escenarios en los que actúan son variados, desde plazas al aire libre, hasta locales alquilados o grandes superficies deportivas. Así, en función del lugar, y del resto de las actuaciones que conformen el espectáculo, el público es más o menos heterogéneo. Tanto la presentación de la actuación como el desarrollo de ésta es plenamente occidental:

- los músicos no reciben dinero del público;
- el público marroquí no solicita canciones a los músicos;
- el repertorio está prefijado de antemano;
- los instrumentos son los típicos de un grupo de rock (guitarra eléctrica, bajo, teclado y batería) a excepción de alguna percusión (*darbuka*, *bendir* o *tar*);
- los músicos suelen actuar sobre un escenario alejado del público, de manera que no existe la misma comunicación entre ambos que en otro tipo de eventos;
- la manera de bailar de los asistentes marroquíes también es diferente; en general sus movimientos no se diferencian demasiado de los que hacen bailando rock;
- el público suele ser más heterogéneo, aunque predominan los jóvenes;
- la finalidad de estos conciertos suele ser la reivindicación de la multiculturalidad.

En alguna ocasión también se ha contratado a músicos marroquíes para amenizar la presentación de una nueva asociación u organización cultural marroquí.

Eventos de organización propia

Son aquellos eventos en los que los propios marroquíes organizan y gestionan la totalidad del evento, es decir, aquellas actuaciones controladas y desarrolladas por marroquíes en su totalidad. Este tipo de organización no surgió entre los músicos hasta que se especializaron, es decir, hasta que comenzaron a repartirse el posible mercado de actuaciones. Fue entonces cuando algunos de ellos vieron la posibilidad de obtener cierta rentabilidad económica, aunque para ello tenían que gestionar la actuación desde el principio, sin intermediarios. Las ganancias no suelen ser muchas y en ocasiones la venta de entradas apenas amortiza el pago del local alquilado para tocar.

En este tipo de eventos predomina el que hemos llamado 'repertorio estándar de música árabe', con música clásica oriental y marroquí, y música popular marroquí. Su público es mayoritariamente marroquí, aunque también se pueden encontrar asistentes del resto del Mundo Árabe. Hay varios tipos de escenarios en los que actúan:

- Locales alquilados. En estos casos, el local se alquila para la actuación y se cobra una entrada. El público es mayoritariamente marroquí pero heterogéneo, incluyendo mujeres y niños, y emigrados de diferentes procedencias. Las actuaciones suelen prolongarse durante varias horas, alternándose piezas vocales e instrumentales.

- Bares, pubs y restaurantes, con actuaciones fijadas de antemano en colaboración con los propietarios del local. Aquí el público es más heterogéneo, habiendo lugar también para muchos turistas. En ocasiones el espectáculo se incluye de manera gratuita en el local y en otras se cobra entrada. Los músicos actúan bien por una cantidad fija, bien por un porcentaje de los beneficios.

La rentabilidad está asegurada en este tipo de eventos, ya que están pensados para el público marroquí y se intenta que éste salga completamente satisfecho. Para ello se dan circunstancias particulares y diferenciales con respecto de otro tipo de eventos interculturales:

- Se satisfacen peticiones de canciones.
- La distancia entre músicos y público se elimina totalmente (salvo en los restaurantes, por razones obvias), de manera que los asistentes pueden participar activamente en el evento.
- Los instrumentos utilizados son los mismos fundamentalmente que en Marruecos, mezclando instrumentos tradicionales (como *darbuka*, violín³, o *bendir*) con otros occidentales (como la batería o el sintetizador).
- Los músicos reciben, además, compensaciones económicas sustanciosas procedentes de las propinas de los asistentes satisfechos, costumbre que al público marroquí le gusta mantener.
- El evento se prolonga mientras el público siga reclamando la presencia de los músicos.

Como he comentado, aunque mayoritariamente marroquí, el público es heterogéneo: hay niños y mujeres, hombres mayores y jóvenes, marroquíes procedentes del campo y de la ciudad. Este tipo de eventos son los que más agradan a la mayoría de la población marroquí, ya que su desarrollo sigue las normas de cualquier evento musical de tipo lúdico en Marruecos. En ellos existe además una responsabilidad asumida por el grupo de intentar satisfacer en todo lo posible a su público.

Eventos de organización mixta

En su organización intervienen tanto marroquíes como otras personas o asociaciones nativas. Generalmente están pensados para traer músicos directamente desde Marruecos. La idea inicial partió de algunos músicos marroquíes que necesitaban financiación para la organización de una serie de eventos musicales en Barcelona y sus alrededores. Sabían que traer músicos conocidos en Marruecos era rentable, ya que el público emigrado iba a responder favorablemente, pero el viaje de los músicos, su estancia y el alquiler de locales era de un coste superior al que podían asumir. Algún tiempo después pensaron que también para sus propias actuaciones era rentable contar con un aval económico que les permitiera actuar periódicamente.

Así surgieron varios tipos de colaboración, fundamentalmente entre particulares. Aunque el porcentaje de beneficios era menor para los músicos, con este método podían asegurarse

3. Aunque el moderno violín fue creado en Europa, en Marruecos y en el Mundo Árabe es considerado tradicional por haber ocupado el papel del *rabab* en la música clásica primero y luego en la música popular.

actuaciones periódicas regulares durante meses. Sin embargo, ninguna de las colaboraciones documentadas duró mucho tiempo. Las desconfianzas, malentendidos y discusiones sobre porcentajes hicieron que cada evento organizado conjuntamente por marroquíes y catalanes terminara de manera poco amistosa. Algunos grupos se disolvieron tras la experiencia, y otros fueron abandonados por sus socios. Esporádicamente, sin embargo, aún se juntan antiguos socios para poder traer a algún grupo desde Marruecos.

Los repertorios en estas actuaciones eran variados, en función del grupo actuante, aunque predominaba el mencionado repertorio estándar, ya que es el que más gente atrae, y por tanto, las actuaciones resultan así rentables para todos. También el público era variado, con una amplia mayoría marroquí, como en los eventos de organización propia. Sin embargo, este modelo, que teóricamente era el más rentable para todos, no tuvo éxito.

De alguna manera, la organización no marroquí de un evento pensado para un público marroquí hace que los choques sean inevitables: mientras unos piensan en su lugar dentro de la comunidad y en el prestigio que estos conciertos pueden darle, otros ven el evento como un trampolín para captar nuevos mercados de turistas, y todos piensan en la rentabilidad económica. De esta manera, el hecho de que el evento se alargase durante varias horas, incrementando los costos de alquiler del local, es un hecho positivo para unos (un indicador de su éxito) y negativo para otros (menor rentabilidad económica cuando el público occidental comienza a abandonar el local y no consume).

Los eventos intraculturales

En este apartado incluiremos aquellos eventos pensados por y para marroquíes emigrados en Barcelona. En todos los casos son de organización marroquí, bien sea de particulares o de asociaciones. No suelen tener ningún tipo de publicidad, ya que el lugar y la fecha se transmiten 'de boca a oreja' por los propios emigrantes. Todos tienen que ver con celebraciones rituales en mayor o menor medida, por lo que son de difícil acceso para el público no marroquí. Estos son los eventos más difícilmente documentables, tanto por lo que concierne a conocer cuándo y dónde se celebrarán, como por el acceso para los no marroquíes.

Celebraciones colectivas

Incluyo aquí todos aquellos eventos que se organizan para ser celebrados colectivamente, como las fiestas oficiales de Marruecos, que en Barcelona se celebran de manera paralela. Los principales ejemplos son las fiestas de los diferentes pueblos o regiones de origen de los emigrantes (en Marruecos también se incluirían las peregrinaciones), y la 'Fiesta del Trono', conmemorativa de la toma de poder de Hasan II, y prescrita por el régimen político marroquí. Las primeras son en su mayor parte celebraciones que aún no se llevan a cabo colectivamente en Barcelona. En su lugar se organizan cenas con amigos o simples reuniones en las que la música interviene de manera activa, bien porque está presente en vivo (una o dos personas que cantan, acompañadas o no de alguna percusión), bien porque se acompaña la reunión con músicas grabadas (la mayoría de los casos). Algunos ejemplos pueden ser la celebración de la fiesta de Marrakech (*Achura*), la fiesta de Sidi Ahmed Chikh en el Rif, o

la fiesta de la lluvia de Hawz. En estas ocasiones las músicas que se escuchan o interpretan son siempre de carácter tradicional, al igual que en Marruecos. La presencia musical es aquí especialmente significativa, pero también lo es el carácter íntimo de la celebración. Los asistentes suelen ser familiares o vecinos procedentes del mismo lugar. Se aprovecha la ocasión para cocinar algún plato típico de ingredientes especialmente caros en Barcelona, se toman pasteles con té, y la reunión puede prolongarse durante varias horas en las que se recuerdan anécdotas del lugar de origen o de la familia. El acceso a este tipo de reuniones fue especialmente conflictivo por el rechazo a aceptar extraños por parte de las mujeres mayores. Dado que ellas apenas participan en los eventos musicales que hemos llamado 'interculturales' son especialmente reacias a admitir a miembros ajenos a su comunidad en sus propias fiestas. Aquí apenas hay gente joven; a excepción de aquellos que tienen vínculos familiares con la familia anfitriona. En ocasiones, también la cena se encarga a algún restaurante y la celebración tiene lugar en un espacio público. Cuando esto sucede suelen ponerse de acuerdo varias familias (generalmente por contactos personales con los propietarios del local) y se cierra el local al público, manteniéndose así la intimidad del festejo. Esto, sin embargo, es poco frecuente por los escasos medios económicos de que disponen. Entre las celebraciones prescritas por el régimen político marroquí, destaca la 'Fiesta del Trono', instituida como día festivo a nivel nacional para conmemorar la ascensión al trono del ya fallecido rey. De su organización se encarga en Barcelona el consulado marroquí, en colaboración con alguna asociación también marroquí o con particulares con alguna experiencia en organización de conciertos.

En un principio estas fiestas se celebraban en Barcelona sin actuaciones musicales. Eran reuniones en las que se invitaba a alguna personalidad relevante de la administración marroquí para ofrecer un discurso, y luego los representantes de las diferentes asociaciones marroquíes de Barcelona manifestaban sus problemas y peticiones al gobierno a través del consulado. Al final de los discursos había un pequeño ágape con música de fondo. Sin embargo, las asociaciones acusaban al consulado de no prestar atención a sus problemas, y poco a poco la gente fue evitando esta reunión.

El consulado decidió así contratar actuaciones musicales como centro de la fiesta y relegar los discursos políticos a una pequeña intervención en la presentación del evento. Se contrataron en un principio músicos inmigrados, pero desde 1994 la fiesta ya cuenta con músicos de cierta reputación en Marruecos que son contratados para la ocasión. Esto es posible gracias a las ayudas que se reciben del gobierno marroquí, y también a las colectas realizadas entre las familias que más tiempo llevan asentadas en Barcelona. Paradójicamente, estas familias se sienten orgullosas de poder colaborar económicamente con un espectáculo que conmemora la toma de poder de Hasan II, monarca al que la mayor parte de los marroquíes emigrados no profesa demasiada simpatía. Sin embargo, la institución alauita está por encima del rey para los marroquíes, que se sienten orgullosos de tener la monarquía "más antigua del mundo, y la más auténtica porque viene de Dios" (Malik M., comunicación personal⁴, 14.2.95).

4. En adelante, c.p.

Aunque el público es exclusivamente marroquí en este tipo de eventos, la presencia de gente joven es mucho menor que en otros organizados por marroquíes de manera no oficial. Sin duda cada vez son más los jóvenes que manifiestan su oposición, no explícita, al régimen político marroquí.

Otra de las características que diferencia estos eventos del resto, además de la presencia de autoridades consulares, que coarta enormemente a los asistentes, es la abundancia de referentes simbólicos: banderas, fotos del rey de Marruecos y de los reyes de España, trajes tradicionales..., y una fuerte presencia de la mujer, menos abundante (por no decir casi inexistente) en los eventos interculturales. En este tipo de eventos se prohibió también por primera vez la consumición de bebidas alcohólicas, según prescribe la norma islámica, y aún en ellos los hombres y las mujeres ocupan espacios diferenciados: los hombres suelen estar más cerca de los músicos, y las mujeres con los niños en la parte posterior o, si hay varios pisos para la audiencia, en el superior.

Celebraciones religiosas

Podríamos incluir dentro de este apartado aquellas fiestas dedicadas a los santos, fiestas que varían en los diferentes lugares de Marruecos en función de las diferentes advocaciones. También aquellas fiestas de carácter más general y que se celebran en todo el mundo musulmán, como puede ser el fin del Ramadán, cuya fecha varía cada año.

La mayor parte de las fiestas de carácter religioso y ritual son organizadas y protagonizadas en Marruecos por las hermandades o cofradías místicas (*zawiyat*), agrupaciones que veneran la figura de un maestro erudito o santo. Algunas hermandades son: los *hmadsha* (fundada por Sidi 'Ali Ben Hamdush en el siglo XVII), los *aissawa* (fundada en el s. XVI por Sidi Mohamed Ben Aissa), o los *gnawa*, descendientes de los antiguos esclavos negros procedentes de Mauritania.

Sin embargo, a pesar de su popularidad en Marruecos, no hemos tenido noticia de su existencia aún en Barcelona, más que por pequeñas reuniones familiares conmemorativas de aniversarios de milagros o muertes de santos. Ello puede ser debido a varios factores: por un lado, los líderes de las hermandades suelen ser personas mayores que agrupan al resto de los hermanos gracias a su carisma, y en Barcelona aún no hay muchos marroquíes mayores de sesenta años, ya que predominan los jóvenes. Por otra parte, todas las hermandades tienen sus ritos, llevados a cabo por especialistas, y sus lugares de peregrinación, ausentes ambos en Barcelona. De cualquier manera, es probable que en lugares donde los grupos emigrantes llevan varias generaciones establecidos se lleve a cabo una reconstrucción progresiva de este tipo de fiestas.

Durante el mes de Ramadán existe, como es sabido, la prohibición de ingerir comida o bebida alguna, fumar o mantener relaciones sexuales de cualquier tipo durante el día, es decir, desde que amanece hasta que el sol se oculta. Sólo a partir de esa hora se reanudan las comidas y las reuniones de cualquier tipo. De hacer el Ramadán están exentos los viejos, los niños y los enfermos, así como las mujeres en los días en que tengan el periodo menstrual. La dificultad de poder cumplir las exigencias islámicas en Barcelona, debido al tipo de trabajo que la mayor parte de ellos tienen, hace que muchos marroquíes se desplacen a su

lugar natal durante el mes de Ramadán. Otros sin embargo no pueden por razones económicas, laborales o administrativas, de manera que cuando el Ramadán finaliza, lo celebran con grandes fiestas.

La celebración del Ramadán varía de año en año, ya que el calendario musulmán es lunar. De todas formas, los marroquíes dispuestos a hacer el Ramadán saben con suficiente antelación cuándo comienza y termina. Paradójicamente, mientras muchos jóvenes marroquíes deciden emigrar, entre otras cosas, para evitar la presión social que significaría no cumplir las normas islámicas, al cabo de cierto tiempo en Barcelona, son pocos los jóvenes que no hacen Ramadán. El nuevo entorno, las enormes diferencias culturales y su carácter de grupo marginal, hace que muchos de ellos decidan radicalizar sus posturas culturales al cabo de cierto tiempo de estancia en un país extranjero. Todo ello forma parte de la constante negociación de identidad que se lleva a cabo en la diáspora.

Una vez cumplidas las normas referentes al mes de ayuno, los marroquíes lo celebran con grandes fiestas: todos los restaurantes árabes de Barcelona celebran fiestas con comidas especiales, pero además también los músicos y las asociaciones gestionan actuaciones musicales en restaurantes o discotecas. A pesar del carácter ritual de la fiesta, las músicas son muy diferentes dependiendo de los grupos actuantes, siempre marroquíes inmigrados. La comunidad marroquí de Barcelona no puede costear una actuación procedente de Marruecos en una fecha en la que todo el Mundo Árabe está en fiesta. Por esta razón las actuaciones en una fecha tan señalada son de músicos locales, tanto marroquíes como otros grupos emigrados también musulmanes, árabes o centroafricanos. Los repertorios son así, tan variados como los tipos de grupos.

Durante el mes de Ramadán las familias y los amigos suelen juntarse sobre las seis y media o siete de la tarde (hora estipulada como representativa de la caída del sol) para comer y hacer pequeñas celebraciones. Las comidas hechas durante este mes son más elaboradas que las habituales, preparándose con especial cuidado los ingredientes y la presentación. El objeto del ayuno en Ramadán es conseguir la dominación de los instintos y pasiones y propiciar la solidaridad con los pobres y la obediencia a Dios. Todo musulmán, desde la pubertad, debe respetar el ayuno del noveno mes del calendario lunar islámico. La consecución de todo ello es celebrada con una fiesta llamada "la pequeña fiesta" (*l'Aïd es-Seghir*), que marca la ruptura del ayuno.

En Barcelona, estas fiestas no van acompañadas de nada que las diferencie de otras cenas conmemorativas, a pesar de la enorme significación que tienen para los marroquíes. Es decir, no hay rituales especiales, ni simbología explícita que muestre el carácter religioso de la fiesta. Simplemente, aquellos con mayores posibilidades económicas lo celebran en restaurantes y los que no tienen acceso o prefieren ambientes más íntimos, en alguna casa particular. En todos los casos, "la pequeña fiesta" tiene carácter colectivo, es decir, la reunión con la mayor cantidad posible de familiares y amigos es su principal objetivo. Es la razón por la que muchos emigrados van a Marruecos a ayunar todo el mes o, en su defecto, a celebrar la fiesta de la ruptura del ayuno.

Otra fiesta de enorme significación en Marruecos es la "fiesta del cordero" o "gran fiesta" (*l'Aïd el-Kebir*), por oposición a la "pequeña fiesta" del Ramadán. Mientras en Marruecos

son fiestas multitudinarias, en las que el sacrificio del cordero y el recuerdo del sacrificio de Abraham son centrales, en Barcelona no dejan de ser reuniones colectivas en restaurantes o casas particulares. Mientras allí la fiesta puede durar una semana, en Barcelona se limitan a una cena, eso sí, con el cordero como ingrediente principal.

Sólo en una ocasión tuvimos la oportunidad de asistir a un evento organizado desde una asociación catalana (con claros visos de secta) anunciado como “Fiesta del cordero” (21.5.94). En esta reunión, paradójicamente, no había comida. Se celebraba en un bar alquilado para tal efecto, y su objetivo tácito era captar nuevos miembros para la asociación, fundamentalmente marroquíes, aunque el público asistente era heterogéneo. Durante la ‘celebración’ se escucharon diferentes grabaciones de músicas árabes como música de fondo durante una media hora, al cabo de la cual, la música occidental tomó protagonismo. En ningún momento se hizo mención a la fiesta del cordero de una manera explícita, sino que el evento se limitó a una *soirée* musical. Salvo excepciones como ésta, la ‘Fiesta del cordero’ no se anuncia de una manera especial en ningún lugar al margen de los restaurantes y carnicerías islámicas de Barcelona.

Es curioso constatar como, mientras que algunos aspectos culturales muy desarrollados en Marruecos no han sido aún transplantados a Barcelona, sí lo ha hecho el ritual del sacrificio. Existen, solamente en el barrio del Raval, cuatro carnicerías islámicas con matarifes especialistas que establecen convenios con los diferentes mataderos para poder efectuar el rito del sacrificio del cordero (comida central en todo el mundo árabe e islámico en general), rito que se lleva a cabo durante todo el año, aunque sólo se celebre explícitamente en la mencionada fiesta. Estos comercios, que comenzaron suministrando solamente carne de cordero, vaca y pollo, se han convertido en auténticos centros de reunión para los emigrantes árabes en general, pero especialmente los marroquíes, por ser más numerosos. En la actualidad también venden condimentos, souvenirs de Marruecos, libros sagrados, cintas de música, anuncian eventos festivos..., además de suministrar carne a restaurantes y particulares.

Celebraciones familiares

Son aquellas celebraciones familiares de carácter ritual, como pueden ser bodas, circuncisiones o aniversarios (aquellos celebrados de manera ritual). De todas ellas, son las fiestas celebradas con motivo de la circuncisión las que aún no se habían establecido en Barcelona en el momento de la investigación.

Aunque las fiestas de cumpleaños no tienen porqué ser celebradas de forma ritual, en ocasiones las familias más adineradas organizan una gran fiesta alquilando un local y celebran el cumpleaños como un ritual derivado de la boda. No existen edades especiales ni momentos de tránsito que se conmemoren. Su única condición es que sean aniversarios de niñas, como un anticipo de lo que será su boda (con diferentes trajes, etc.) y como un recordatorio para las mujeres presentes, especialmente para su madre. Estas ocasiones, como el resto de celebraciones familiares, tienen un marcado carácter femenino.

Las bodas son la celebración ritual familiar por excelencia entre los marroquíes y sus protagonistas son las mujeres. En Marruecos duran varios días, y tienen numerosos ritos aso-

ciados, dependiendo del lugar donde se celebre y de las tradicionales locales. En Barcelona suelen ser mucho más sencillas, ya que por lo general los novios van a Marruecos para casarse, y si no lo hacen suele ser por dificultades económicas que no les permiten grandes excesos. Sin embargo no duran menos de un día completo, y las familias de los novios y sus amigos contribuyen a que la fiesta sea lo más lujosa posible.

La novia, protagonista principal de la fiesta, ha de cambiarse de vestido tantas veces como le permita su dinero. Hasta un máximo de ocho, los vestidos representan la tradición de su lugar de origen, del lugar donde nació el novio, los padres de la novia, los del novio y así sucesivamente. El último vestido suele ser el vestido de novia occidental y coincide con la repartición del pastel de bodas, también de aspecto e ingredientes occidentales. Así, las tradiciones son mestizas, fusionándose las costumbres marroquíes con las occidentales primero en Marruecos, y luego en la diáspora.

Las ceremonias de boda que se celebra en Marruecos (en el Magreb en general) están gobernadas por una sucesión de rituales que se acompañan de músicas determinadas y tienen lugar a lo largo de varios días. Además del ritual de la *henna* (una planta que produce un colorante con el cual se hacen dibujos en las manos y el rostro de la novia), en la ceremonias que se celebran en Barcelona faltan algunos rasgos distintivos de las ceremonias marroquíes:

- Repertorios específicos. Además de los cantos a la novia, en Marruecos se ejecutan diferentes cantos a lo largo de los días de la ceremonia, destinados al novio o a la novia y referidos no sólo a su unión, sino también a preceptos coránicos que deberán tener en cuenta.
- Instrumentos tradicionales. En las fiestas de Marruecos suele haber dos orquestas diferentes, cuando hay medios; una toca música tradicional y la otra, destinada a la parte más lúdica y menos ceremonial, el repertorio estándar.
- Danzas específicas. La novia es paseada sobre una bandeja o, en su defecto una mesa puesta al revés, como en un desfile; Rachid G., c. p., 1.5.94.
- Figuras emblemáticas. El padrino hace las funciones no sólo de anfitrión sino de tesorero de las aportaciones de los invitados; también se contrata a un animador para que amenice la ceremonia con chistes e historias; Malik M., c.p., 14.2.95.
- Simbología específica. Huevos, velas, cuscús y azúcar se exponen en bandejas simbolizando la castidad de la novia, el futuro hogar y el deseo de descendencia numerosa; miel y leche que simbolizan un matrimonio duradero; capuchas para el novio y la novia como protección ante el rito iniciático; Ahmed A., c. p., abril 1993
- Distribución de roles entre los asistentes. El novio nombra a sus "ministros" entre los invitados, que ejecutarán sus órdenes durante la ceremonia; Ahmed A., c. p., abril 1993.

Hay ocasiones en las que, en otras celebraciones menores como son los aniversarios, se recrean ambientes propios de las bodas. Esto se da cuando la familia cuenta con los medios económicos para ello. Los aniversarios celebrados a la manera ritual tienen varias características:

- la homenajeadada es siempre una niña ("a los niños no se les puede hacer esto; esto

es sólo para las niñas, para que sepan ya como va a ser la boda”, Abdulhak, c. p., 15.3.95),

- la mayor parte de los asistentes son mujeres (“es normal, las mujeres siempre disfrutan más estas fiestas [...] porque son mujeres”, Isham G., c.p., 11.3.95)

- no se celebran periódicamente; es una manera especial de celebrar un aniversario; para la homenajead, será su única fiesta ritual de cumpleaños.

Transculturaciones en la música emigrada

Con el término ‘transculturaciones musicales’ hago referencia aquí a los procesos y mecanismos puestos en marcha por el contacto cultural. Hablamos de transculturalidad no sólo cuando las identidades se mestizan, sino cuando lo hacen sus representaciones culturales – en este caso, musicales- y la hibridación da lugar a nuevos productos y procesos. En los últimos años se ha hablado de la globalización como uno de los procesos que más ha incrementado los fenómenos transculturales (cf. McGrew 1996, Hannerz 1998, Canclini 1999). Siendo esto cierto, no podemos considerar, sin embargo, la globalización como el único motor de cambio transcultural. Cada vez que los diversos contactos fertilizan las prácticas culturales y musicales, la transculturación aparece.

Partiendo de Marranci (2000, sin página), y ampliando sus puntos de partida, podemos tomar las siguientes como algunas de las principales características de los procesos transculturales:

1. Diferentes prácticas culturales son tomadas prestadas de otras culturas musicales e integradas en la propia.
2. Los sonidos no son tan importantes en este tipo de fenómenos como los procesos sociopolíticos en los que éstos se desarrollan y a los que dan forma musical. Los elementos musicales no sonoros son, pues, especialmente relevantes en los fenómenos transculturales.
3. Como resultado de la fusión y la integración, nuevos productos y procesos aparecen, y no pueden ser explicados solamente por la suma de los elementos en confluencia, porque su relación deviene sinérgica y desarrolla implicaciones siempre ulteriores.
4. Los procesos transculturales pueden ser continuos, generando nuevas formas cada vez, de productos anteriormente establecidos que, sin embargo, no dejan por ello de ser reconocibles y/o representativos.

Ahora bien, ¿cómo se dan estos procesos en las músicas descritas? En principio, por su misma naturaleza, las celebraciones intraculturales tienden a ser más conservadoras que las interculturales. El hecho de que el entorno no propicie un *feedback* cultural, hace que los grupos emigrados tiendan a mantener fijas ciertas tradiciones, y especialmente aquellas que los definen como grupo diferencial frente al resto de la sociedad. En el caso de los marroquíes, es claro que la transculturalidad opera en todas sus manifestaciones musicales diaspóricas, pero también es cierto que sólo en las interculturales la transculturación se produce de una manera consciente e intencional, y esto es así, entre otros factores, porque

la música tiene una importancia independiente y autónoma en ellos. Es decir, al transformar la música no se pretende transformar un contexto asociada a ella (como podría ser el caso en los eventos intraculturales, en los que la música está asociada a celebraciones concretas), sino dar la oportunidad a que nuevas prácticas sociomusicales adaptadas a sus nuevas circunstancias tengan lugar.

Desde la interculturación se llega a la transculturación a través de diversos mecanismos: hibridación de los géneros; inclusión de las circunstancias de la actuación como definitorias de la misma performance (como puede ser el hecho de escoger determinados repertorios más próximos a las sonoridades occidentales cuando se espera que la audiencia sea mixta); 'infidelidad' hacia ciertas normas de actuación vigentes en Marruecos (como puede ser el hecho de que en muchas actuaciones en Barcelona se obvie la introducción con una plegaria al profeta). Pero sobre todo, lo que da lugar a la transculturación es la actitud de tomar como puntos de referencia válidos también determinadas prácticas culturales y musicales que no pertenecen a la propia cultura.

La transculturación es "una dinámica en la que diferentes matrices culturales se influyen recíprocamente —aunque estén en posiciones diferentes— para producir no una cultura sincrética unitaria, sino un conjunto heterogéneo" (Yúdice 1992: 209). Lo fundamental pues, para que una música emigrada devenga transcultural, es que amplíe sus puntos de referencia y sea entonces capaz de integrar diversos elementos que transformen la naturaleza misma de sus prácticas y discursos musicales.

Los 'centros' de la música marroquí se ven afectados desde el momento en que las circunstancias en las que tiene lugar son diaspóricas, es decir, específicamente diferentes de aquellas en las que tiene lugar en Marruecos. Si en principio las comunidades de emigrados tienden a reproducir las prácticas musicales de sus lugares de origen, aunque con las limitaciones propias de sus nuevos entornos, con el tiempo y la aparición de nuevas generaciones de emigrados y de marroquíes nacidos ya en el extranjero, sus necesidades musicales se transforman. Mientras la memoria de sus culturas está viva, la mera reproducción, más o menos fiel, es suficiente. Cuando el tiempo borra y mezcla esta memoria con las nuevas experiencias adquiridas, es necesaria la creación de prácticas musicales que se adapten a las nuevas circunstancias. Es ahí donde la transculturación realmente aparece por la amplitud y diversidad de referencias que la diáspora obliga a tener en cuenta.

En el caso de los marroquíes en Barcelona, diversas transculturaciones han tenido lugar en sus actuaciones musicales interculturales, pero ha sido el *rai* el género que más receptivo se ha mostrado a estas nuevas influencias. Y esto es porque el *rai* ya era un género transcultural desde sus inicios. 'Mover los centros' del *rai* una vez más no era una novedad, dado que su misma naturaleza le había creado como forma híbrida, y dado que las circunstancias sociopolíticas de Argelia y Marruecos, sus lugares de creación, ya habían provocado un *rai* diaspórico, internacionalizante y accesible para poblaciones no magrebíes.

El *rai* y los emigrantes

A pesar de que la comercialización generalizada del *rai* llegó a Marruecos algo más tarde

que a Argelia, y aunque la mayoría de los cantantes tomados como referencia siguen siendo argelinos, los emigrantes marroquíes han hecho suyo ya este género en base a una serie de circunstancias directamente relacionadas con su condición de emigrantes. Es sabido que, además del choque cultural producido por la emigración, una de las circunstancias que más afectan al emigrado es la práctica imposibilidad de expresarse sin inhibiciones en un contexto extraño. Las soluciones que los emigrados encuentran a este problema de comunicación intragrupal en el seno de contextos extraños pasan muy a menudo por la música, y entre los jóvenes, por la música de la desinhibición por excelencia, el *rai*. Hemos de tener en cuenta aquí que en la última década el protagonismo del *rai* es compartido con el rap (cf. Gross, McMurray and Swedenburg 1994), que simboliza un ideal de rebeldía compartido por una generación internacional en el que las diferencias étnicas no son lo más relevante.

Entre los emigrantes suelen hacer bromas a los recién llegados diciendo palabras malsonantes mientras se ríen, contando sus aventuras amorosas (muchas veces imaginadas) con todo lujo de detalles, o criticando abiertamente, en mitad de la calle, el sistema político marroquí. Los recién llegados suelen escandalizarse, aunque en seguida reproducen estas mismas actitudes, símbolo de rebeldía, de libertad y de transgresión juvenil. El *rai* aúna estas tres características, además de unos ritmos pegadizos y bailables, y el carisma de ser un estilo 'diferente', válido sólo para "aquellos que pertenecen a los nuevos tiempos" (Malik M., c.p., 12.6.94) y caracterizado por mensajes directos y acompañamiento eléctrico y electrónico. En palabras de Virolle, la voz de los y las cantantes de *rai*, *chabs* y *chabat*, simbolizó las nuevas maneras de contar y cantar y creó una nueva estética propia para los jóvenes músicos magrebíes:

"La voz ronca de los *chabs* y las *chabat* [...] suplantó el refinamiento vocal, la expresión metafórica y el laúd de los cantantes de *chaâbi*, la poesía convencional, y el consistente violín de la canción medio-oriental, y rivalizó seriamente con la música anglosajona" (Virolle 1991: 291; traducción de la autora).

Con el asesinato del cantante Hasni en 1994, la persecución de los cantantes de *rai* se hizo mucho más intensa. Ya hacía varios años que el más famoso cantante, Khaled, se había expatriado y había conseguido llegar masivamente hasta los magrebíes más jóvenes emigrados en Francia y en toda Europa. Su traslado no fue el único, ya que tras el asesinato de Hasni se sucedieron otros más, y secuestros, dirigidos a todo aquél que tuviese parte en el proceso creativo o comercial relacionado con el *rai*. De esta manera, expatriado Khaled, amenazados de muerte los cantantes y distribuidores, y una vez suspendido en 1990 el *Festival de Rai de Oran*, el foco principal de escucha y seguimiento de esta música se trasladó de Argelia a Francia y, por extensión, a España.

Los jóvenes emigrantes (argelinos y marroquíes fundamentalmente), conscientes del sentido transgresor del *rai* (encarnado también en el hecho de utilizar numerosas palabras en inglés y francés), y unidos en un frente invisible que criticaba la persecución del estilo, además de los sistemas políticos que la originaban, se acercaron más que nunca a un fenómeno que, entonces sí, devino plenamente social, articulador de unos intereses que sentían como propios y que, hasta entonces, ni siquiera el *jil*, por las circunstancias de su distribu-

ción, había conseguido articular de una manera tan radical (cf. Asensio 1998).

Este hecho, junto con las características musicales del estilo, que lo hacían fácilmente exportable a países occidentales, devino en la principal arma del *rai* para ser “la música de los jóvenes emigrantes” (Sara A., c.p., 20.1.95), aunque siempre limitado en otros ámbitos por prejuicios propios de la educación islámica:

“El rai tiene que tener cosas que gusten al público. Hay canciones que no tienen ritmo, pero le gusta a la gente por las palabras que tienen. De [Chab] Mami a mí me gustan las palabras, porque puedes escucharlo delante de tu familia, delante de todos: sobre el amor, sobre los amigos falsos, cosas de la vida... Tiene mucho respeto. Pero hay música rai que no puedes escuchar delante de tu familia. Hay cantantes muy buenos, pero cantan palabrotas, hablan de emborracharse, de peleas... y no tienen límite. Y mi familia es musulmana y esto no está bien.” (Abdelouahid C., c.p., 25.4.94)

A pesar del tiempo transcurrido desde que el *rai* arraigó entre los jóvenes magrebíes (no sólo los emigrantes, sino también aquellos que han permanecido en sus países de origen), ciertos aspectos de la música siguen siendo vistos con recelo por muchos de ellos, limitando su uso, en general, para ambientes públicos en los que no estén presentes muchas mujeres, o para eventos musicales en los que predomine la juventud, como son los festivales interculturales, “maratones de rock” o conciertos organizados para jóvenes emigrados por asociaciones no gubernamentales, es decir en los eventos musicales interculturales.

En Barcelona, el *rai* ha calado entre los magrebíes más jóvenes, como era de esperar, pero las circunstancias en las que se inscribe el fenómeno no son únicamente debidas a la historia trágica de sus cantantes o al carácter transgresor de la música. El *rai* se conforma en la diáspora como el símbolo de identidad juvenil de los marroquíes emigrados:

“En mi grupo tocamos rai pero no somos muy fieles a la música rai, porque la adaptamos. Estamos orgullosos porque gracias al grupo, en el barrio ya saben lo que es la música rai; nosotros la hemos introducido. [...] El rai es nuestra música y vale para todos los jóvenes, aunque no sean árabes les gusta también. [...] Toco música con el órgano, pero también con la guitarra y la percusión.” (Khaled A., c.p., 9.7.94)

Antes de la formación del grupo de *Chab Samir*, constituido por emigrantes marroquíes en Barcelona, y dedicado íntegramente a la interpretación de *rai*, este género ya se interpretaba como repertorio final en muchos eventos musicales. Pero sólo cuando se independizó del resto de los repertorios, al igual que en los países magrebíes, y pudo ser abanderado por agrupaciones concretas, se consolidó como repertorio estable. En esta consolidación influyeron de manera decisiva algunas circunstancias propias de la situación musical de los emigrados en general en Barcelona, y particularmente el hecho de que pasara de ser un repertorio intracultural, consumido únicamente en el seno de las comunidades marroquíes, a ser inter-cultural, es decir, válido también para espacios públicos y para audiencias de diferentes nacionalidades.

En ocasiones, los grupos emigrados que interpretaban *rai* fueron patrocinados por diferentes organizaciones y por diversas razones. Por parte de algunas ONGs y entidades organizadoras de eventos de música popular en Barcelona, se favoreció particularmente la actuación de músicos emigrados cuyo repertorio estuviera constituido fundamentalmente por

rai. Esto fue debido no sólo a que era música popular (el *chaâbi* es el estilo de música popular más interpretado por emigrantes marroquíes en Barcelona, dentro del repertorio 'estándar', junto con otros géneros musicales), sino también a que era un repertorio ya conocido internacionalmente gracias a Khaled y a Chab Mami. Y además, simbolizaba la transgresión, rasgo que se atribuye como uno de los más definitorios de la música popular. Los organizadores de conciertos se dieron cuenta rápidamente que la mejor manera de publicitar sus eventos era adscribirlos a fenómenos reconocibles y que suscitaran un interés más generalizado que la música árabe por sí misma. El *rai* tenía carácter de denuncia social, de resistencia contra las masacres fundamentalistas, de libertad, y *SOS Racismo*, la principal organización no gubernamental patrocinadora de conciertos en Barcelona, ya había experimentado el éxito de su utilización en la escena francesa (cf. Gross, McMurray y Swedenburg 1994: 14-15).

Paradójicamente, mientras que los jóvenes emigrados se unen en torno al *rai*, esto no les hace alejarse de aquello prescrito por sus tradiciones culturales. Aunque el *rai* es un fenómeno actual típicamente magrebí y simboliza un cambio de las tradiciones sociomusicales del Magreb, sus intérpretes y seguidores, sin embargo, no llevan sus consecuencias más allá del carácter lúdico de la música y de la posibilidad de expresarse con cierta libertad. En contra de lo que los radicales islámicos argelinos proclaman, el *rai* no merma necesariamente ni la fe, ni la devoción, ni la práctica religiosa de sus incondicionales. Aunque lo cierto es que tiñe estas prácticas de cierto cosmopolitismo que los más conservadores no admiten como adecuado.

Como repertorio asociado con la libertad, también fue utilizado como emblema de una de las asociaciones marroquíes en Barcelona. El centro C.A.D.E. (Centre Mohamed Abdelkrim Elkhatabi d'Estudis i Documentació) representa en Barcelona el núcleo cultural que abandera la independencia rifeña, tantas veces reclamada frente a las entidades oficialistas. Como centro transgresor de la postura oficial del gobierno marroquí, patrocinó muchas de las actividades culturales marginales de los emigrados: representaciones teatrales en beréber, publicaciones de estudios relacionados con el Rif (sobre su historia, sus líderes y su música), y también música *rai*, a pesar de que este estilo no estaba más relacionado con el Rif que cualquier otro estilo de música popular. Su decisión de patrocinar música popular en lugar de música tradicional rifeña, vino dada no sólo por la escasa disponibilidad de músicos especializados en repertorios tradicionales en Barcelona, sino también por la enorme repercusión que tenía entre los jóvenes emigrantes.

A principios de los años 90, sin embargo, el *rai* ya había llegado a las celebraciones religiosas o familiares de la población marroquí de Barcelona, siendo parte fundamental del repertorio musical de las Fiestas del Trono, o de las celebraciones de bodas, escenario en el que se simultaneaba con cantos y ululaciones tradicionales, y ofrendas a los contrayentes. Obviamente, si el *rai* ha sido un género tan difundido es porque ha sabido aunar la transgresión con una gran capacidad de asimilación de factores tradicionales y modernos, endógenos y exógenos, que hacen que exista una canción adecuada para cada momento o situación. Para constituirse en un género polimorfo ha tenido que sufrir numerosas innovaciones estilísticas, estéticas y sociales.

El primer disco de *rai* producido en España salió a la venta en 1999. Es el disco de *Chab Samir*, compuesto, grabado y distribuido desde Barcelona por Afro Blue Records. Como signo de deseo de comunicación, los textos de las canciones y sus títulos están traducidos al castellano. Entre sus temas figuran los más típicos temas de la música *rai*, teñidos en esta ocasión de circunstancias muy personales: el alcohol, el amor y el desamor, los problemas de 'los papeles' de los inmigrantes ilegales, así como sus arriesgados viajes en patera, y los problemas de las parejas mixtas. Como ejemplo, el cantante del grupo, Samir, casado con una mujer catalana, expresa en una canción su amor por ella a pesar de que "los envidiosos dicen que es sólo por los papeles". En otra canción se cuenta como han tenido que separarse porque "son tus padres los que no me aceptaban", y en la siguiente desgana sus penas: "sigo sufriendo porque me has dejado... paso las noches bebiendo y sufriendo por ti".

Las particulares condiciones con las que los emigrantes se encuentran, no sólo en sus relaciones sociales en el seno de la comunidad marroquí emigrada y de la sociedad receptora en general, sino también en sus relaciones sentimentales personales, son acentuadas en el *rai* hecho en la diáspora. Más que nunca el *rai* se hace transcultural por su capacidad de encajar las diferentes circunstancias de los grupos que lo utilizan en condiciones políticas concretas, por representar a grupos minoritarios entre audiencias cada vez más amplias, y por dar cabida en su seno a estilos que representan de manera diferencial a distintos subgrupos dentro de los emigrantes.

En la actualidad, el *rai* es utilizado de manera diferente por emigrados y nativos residentes en el Magreb: mientras para los residentes su difusión internacional no afecta a su distribución o restricción en Argelia, para los magrebíes en la diáspora, la difusión internacional se ha convertido en un emblema de su presencia como colectivo en países como Francia o España. También es utilizado de diferentes maneras por diferentes generaciones: aquellas que lo vieron nacer en las actuaciones semiprivadas de clubs y bodas aún lo asocian con un cambio social en la Argelia independizada del cual se sienten ya lejos por las actuales restricciones islámicas; para aquellos que lo conocieron ya en su difusión mediante cassettes, en su versión comercial, el *rai* tiene una función más lúdica y menos social. También las mujeres y los hombres se han acercado y han interpretado *rai* de manera diferente, ya que mientras en sus orígenes era cantado fundamentalmente por mujeres, las prohibiciones respecto a las actuaciones públicas femeninas de la última década (desde las elecciones argelinas de 1991) han restringido y 'masculinizado' la interpretación de esta música en público. Prueba de ello es que diferentes investigadores se hayan acercado al fenómeno primeramente desde una restricción de género: Virolle (1988, 1995, 1999) se ha dedicado fundamentalmente al papel de las mujeres en su formación y en su interpretación, y Shade-Poulsen (1997, 1995, 1999) ha concentrado su investigación en el rol del *rai* entre los hombres argelinos.

Si en Argelia será fundamental en el *rai* su instrumentalización política (la institucionalización del género con los festivales de *rai* desde 1985 correrá paralela a su persecución por el movimiento islamista, especialmente desde 1991), en la diáspora esta persecución será fundamental para su reapropiación por parte de los jóvenes magrebíes emigrados. De una manera u otra, el *rai* ha sido utilizado por diversas personas y colectivos

para justificar asistencia de emigrantes a conciertos (organizados por ONGs catalanas o por asociaciones marroquíes), para apoyar los movimientos de rebeldía juvenil, para simbolizar la transgresión musical, para expresar posturas críticas ante situaciones políticas – sobre todo por parte de los emigrantes... y todo ello por sus flexibilidad como género, su capacidad de absorber e integrar prácticas musicales formales e ideacionales de otras músicas, capacidad que no poseen otras músicas populares del Magreb.

Bibliografía citada

- ASENSIO, SUSANA (1997): *Música y emigración. El fenómeno musical marroquí en Barcelona*. PhD. Dissertation. Universidad de Barcelona: Edición en microfichas (ISBN 84-475-1902-3)
- ASENSIO, SUSANA (1998): "El rai o la conversión de un género en símbolo." *Revista de la Sociedad Española de Musicología XXI / 1*: 215-230
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999): *La Globalización imaginada*. México DF: Paidós
- GROSS, Joan, David McMurray and Ted Swedenburg (1994): "Arab Noise and Ramadan Nights: Rai, Rap, and Franco-Maghrebi Identity". *Diaspora 3/1*: 3-39
- HANNERZ, U. (1998): *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid: Cátedra
- HALL, Stuart (1994): "Cultural Identity and Diaspora". *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Patrick Williams and Laura Christman, eds. New York: Columbia University Press
- MARRANCI, Gabriele (2000): "A complex identity and its musical representation: Beurs and rai music in Paris". *Music & Anthropology 5* (www.muspe.unibo.it)
- MCGREW, Anthony (1996): "A global society?". *Modernity. An Introduction to Modern Societies*, Stuart Hall, David Held, Don Hubert, Kenneth Thompson, eds., 463-503. Oxford-Malden: Blackwell Publishers
- SHADE-POULSEN, Marc (1995): "The power of love. Rai music and youth in Algeria". *Youth Cultures. A Cross-Cultural Perspective*, Vered Amit-Talai and Helena Wulff eds., 81-113. London: Routledge
- SHADE-POULSEN, Marc (1997): "Which world? On the diffusion of Algerian rai to the West". *Siting culture. The shifting anthropological object*, Karen Fog Olwig and Kirsten Hanstrup eds., 59-85. London-NY: Routledge
- SHADE-POULSEN, Marc (1999): *Men and popular music in Algeria. The social significance of rai*. Austin: University of Texas Press
- VIROLLE, Marie (1991): "Le rai, un genre rebelle professionnalisé". *L'État du Maghreb*, Camille Lacoste & Yves Lacoste, dir., 290-291. París: La Découverte
- VIROLLE, Marie (1995): *La chanson rai. De l'Algérie profonde à la scène internationale*. Paris: Karthala
- VIROLLE, Marie (1999): "The role of women in Rai music". *Music & Anthropology 4* (www.muspe.unibo.it)
- YÚDICE, George (1992): "We Are Not the World". *Social Text 31-32*: 202-216



Full monty. Transculturación, mediación y comunicación

Antonio Mandly

Universidad de Sevilla

"To dance is to discover"

Léopold Sédar Senghor.

Para los antropólogos, los procesos de comunicación, es decir la transmisión de información a través del tiempo y el espacio, difícilmente pueden ser comprendidos sin abordar la construcción del sentido que se produce en el intercambio de formas simbólicas, porque estimamos que el modo en que se utilizan las tecnologías no deriva de un repertorio estático de prestaciones funcionales, sino de sus contextos de uso.

Entre *El cantor de jazz* (1927) en que la metálica voz de Al Jolson rompe a cantar acompañando sus propias imágenes y *Full monty* (1997), Oscar de Hollywood a la mejor banda sonora, transcurren setenta años en que el cine desarrolla una tecnología y un arte propios que tienen que ver, sobremanera, con los "contextos de uso, con las fuerzas selectivas de carácter económico, político, libidinal y simbólico, con las pasiones y disposiciones sociales que seleccionaron históricamente" (Abril 1998:61) unas producciones y excluyeron otras, hasta troquelar el liderazgo audiovisual de la gran pantalla en la industria de la cultura.

La pregunta por la técnica de Heidegger planteaba que "la técnica no es sólo un medio". Para Heidegger lo que hay que entender en las técnicas es "su esencial relación con el develar en que reside la posibilidad de toda función productora" (Heidegger 1994:15).

Nuestro diálogo entre antropología y música retoma el sentido de esta pregunta, y se plantea cómo se imbrican la dimensión tecnológica de la cada vez más sofisticada máquina de audiovisión que cristaliza en institución social y las mediaciones culturales que la viven a través de sus prácticas sociales, de sus relaciones pedestres, en un determinado contexto de situación.

"No en ti muere el relámpago que piensas
sino a un millón de lunas de tus labios...
¿Quién eres tú, de acero, rayo y plomo?
Un relámpago más, la nueva vida"
(Alberti 1927 XIII).

El éxito del film *Full monty* –"No somos guapos pero la gente hace cola para vernos" (con más de dos millones de espectadores tras doce semanas de proyección en España, 8.000 millones de pesetas recaudados en el Reino Unido, algo inusual en una industria que apuesta sus inversiones en productos de rentabilidad masiva asegurada como los *Star Wars*, se debió no sólo al acierto genuinamente europeo de su propuesta de realismo social que ponía el dedo en la llaga del dogma neoliberal –en el poder (sino muy especialmente, además, al calculado juego de ambigüedad conseguido a través de su banda sonora –la

música de Joe Coker coincide con la de *9 1/2 Weeks*, film de Adrian Lyne de 1986 con strip-tease al uso, y que reproduce ritmos y escenarios de sensualidad muy comunes a películas de mediados de los ochenta, como *Cotton Club* (1984).

Memoria secuencial.

La banda sonora de *Full monty* logró establecer una sintonía entre los ámbitos de la producción y la recepción en virtud de una “operación de apropiación” que actuó sobre la memoria *hiponoética*, a través de la percepción íntima de un yo que cambia de atributario cada vez que alguien se lo apodera y se lo aplica a sí mismo; es decir, que discurre como *shifter* o término viajero libre —en decir de *Benveniste*— para que quienquiera que se apodere de él se apodere al tiempo de su lengua y su música. Estamos en uno de los *shifter* o *mudanzas* de Jakobson con sus problemáticas subjetivas e intersubjetivas y su complejidad emocional, en una secuencia anterior a la que determinada construcción social de la realidad positiviza en valores a través del contraste de plano y contraplano de lo deseable, y que, a partir de este punto, puede administrar como anclaje de identidad.

Pero conviene decir algo más sobre el protagonismo de la música en este planteamiento inicial, porque es precisamente la música, ese sistema de signos carente de significado (Stravinski *dixit*), o que se encuentra de manera ambigua en el lugar de una multiplicidad de significados diferentes, y que además suscita sentimientos y emociones que impulsan a la acción, la que desbrozó la imaginación de los espectadores hacia la subversión más allá del patio de butacas, en una dialógica receptiva transcultural a cuya lista se fueron apuntando sujetos sociales, tan diversos como funcionarios de correos de la Central de Cibeles, doctorandos del Centro Superior de Investigaciones Científicas o futbolistas de la Unión Deportiva Alfacar, joven equipo a punto de ascender a la Tercera División desde la Regional Preferente granadina.

Comprender el juego de influencias mutuas creado entre el contenido de la película y la música que la conforma en armonía con el mundo cultural donde se proyecta y recrea, nos llevó a indagar en el *background* personal, social y cultural de un grupo de futbolistas de la Unión Deportiva Alfacar.

La descripción etnográfica del contexto en que se produjeron los hechos nos lleva hasta Alfacar, donde se cuece el mejor pan que come Granada, con seis mil habitantes empadronados que llegan hasta doce o trece mil en verano, cuando vienen a ocupar sus casitas o a alquilarlas a los veraneantes de la vecina capital. Más de la mitad de los catorce miembros de la plantilla de la Unión Deportiva Alfacar son estudiantes en Granada, hacen vida en ella durante la semana, y comparten allí piso con otros estudiantes. Vienen a los no muy numerosos entrenamientos, y se quedan en su pueblo los sábados y los domingos de partido. También defienden los colores locales algunos hijos de otros pueblos vecinos, que no disponen de equipo local o que, por lazos de amistad, prefirieron integrarse en la Unión. Los partidos de la Unión Deportiva Alfacar se celebran la mañana de los domingos, y tienen una asistencia media de cien a ciento veinte personas, incluidas las novias de los futbolistas, sus seguidoras más incondicionales, que estudian y, las más, trabajan en ofici-

nas y en un gran hospital de Granada capital. Aunque no lo manifesten abiertamente, estamos en disposición de afirmar que el momento más esperado del partido se produce cuando el árbitro da el pitido final. Tras una ducha rápida se reúnen en la puerta del campo las parejas y los pocos solteros que quedan para recorrer en un ritual que no suele variar, determinados bares de pueblo, donde pasan tapeando juntos buena parte de la tarde. Fue en una de estas reuniones cuando un compañero serio y respetado con apoyo de otros dos planteó “ir a por todas”, sin tapujos. La crisis deportiva, pero sobre todo la extra deportiva que se vivía en el pueblo desde finales de 1997 había puesto la temporada cuesta arriba cara al ascenso. La verdad es que el 98 no había empezado bien. El Alfacar en casa no andaba fino. De los últimos 15 puntos teóricos sólo se habían conseguido 3, y prácticamente era imposible meter la cabeza en la liguilla de ascenso. La causa estaba clara para todos. El viejo campo del Alfacar tiene un terreno de reducidas dimensiones. Allí los equipos visitantes se cerraban e iban “al patadón”. Como visitante, en cambio, el Alfacar se mostraba como un equipo rápido y que abría muy bien el juego por las bandas. Con una defensa de gran envergadura había logrado –salvo robos “descaraos” de los árbitros– buenos resultados. La construcción del campo nuevo, ya aprobada, había quedado paralizada. Sólo la remoción de los terrenos generó una gran polémica en medios de comunicación de toda España. A pocos metros había sido cristianamente asesinado Federico García Lorca, junto a otros cuatrocientos inocentes en 1936.

No había que ocultarlo una semana más: los futbolistas llevaban ya cuatro meses sin cobrar y a la mayoría les era indispensable ese dinero para pagar el piso en Granada. Tímidamente, y como para quitar hierro, alguien recordó a un compañero y su novia allí presentes lo que habían comentado el pasado miércoles en voz alta a la salida del cine granadino donde daban *Full monty*, “que ellos también iban a tener que hacer una cosa así”.

El presidente no tardó en aparecer –en Alfacar el poder de la opinión pública y la agilidad comunicativa local harían palidecer de envidia a Ted Turner–. Mostró toda su confianza en el equipo, apostando una vez más por su juventud y perspectivas de futuro. Eso sí, dinero no había, pero él allí estaba para lo que quisieran, y como prueba de su entrega les cedía su discoteca para que organizaran un festival flamenco a beneficio del equipo. No era un festival flamenco lo que iban a proponer los jóvenes futbolistas allí presentes, pero el presidente se apuntaba un tanto aceptando aquella propuesta con entusiasmo y salvaba la cara. La discoteca Los Pinos estaba la noche que ellos quisieran a su disposición y les retaba a llenar sus 1.200 localidades.

A partir de aquí las novias tuvieron un papel fundamental, asumiendo sus *vigencias de cooperación* con actitudes tan comprometidas como fragmentarias pues, mientras unas se lanzaban a buscar cintas de Joe Coker y Madonna y organizaban los grupos de ensayo, otras, muy influidas por las redes familiares locales se negaban en redondo a permitir que sus novios participaran en ese rol ambiguo, a “pasar esa vergüenza” y a ser “señaladas con el *deo*”.

La actuación se anunciaba una semana antes de Semana Santa a través de cartelería por lugares significativos del pueblo. Un redactor del *Diario Ideal* se hizo eco de la convocatoria. Esta trascendió en flashes de agencias nacionales e internacionales. Entonces, la planilla de la Unión deportiva Alfacar hubo de concentrarse, y no para preparar su próximo

encuentro deportivo, sino el para- deportivo que los llevó a restar protagonismo en páginas y espacios a los Ronaldo, Raúl o Rivaldo. *La Gazzeta delle Sport, O Globo, Canal Plus, Tele 5, La Cadena SER, El País*, rivalizaban con las televisiones locales y muy especialmente con *Albolote Televisión*, cuyas ondas alcanzan el norte y hasta el centro de la ciudad de Granada. Sus programas deportivos con entrevistas en directo buscaron profundizar en las causas del acontecimiento. De hecho, aportaron datos muy valiosos a nuestra etnografía, que difícilmente hubiera podido discurrir satisfactoriamente sin el generoso apoyo de reporteros y equipo de *Alfácar Televisión*, y, desde luego, sin los espléndidos planos y secuencias realizados por *Canal Plus* durante el acontecimiento en plena madrugada de Viernes Santo de 1998. La discoteca Los Pinos estaba abarrotada de público, un público juvenil tan heterogéneo como el que por las esquinas de las calles Sol, Resolana, Regina, Larios o Gran Vía deambula entre *bullas* y aplausos con música de cornetas y tambores por bufanda, y que una foto de portada con pie de página del día siguiente los configura en “expresiones significativas de la identidad andaluza”.

Fue la actitud de las novias la que más llamó la atención a la intuición periodística local, que ponía el dedo en la llaga de un tema de gran enganche para sus televidentes, lectores y oyentes: el desbordamiento de los límites simbólicos de la normalidad, según apreciaciones enfrentadas de género y edad. Las normas subrayan concepciones de lo deseable, de lo que se requiere en la construcción del día a día en la vida social. Son fundamentales para la estabilidad, tanto en sociedades masivas como en pequeños grupos sociales. Don Cushman y Gordon Whiting adaptaron la teoría de las normas al campo de las comunicaciones e incidieron en cómo las normas “ayudan a gobernar y guiar la transacción comunicativa” (Cushman y Whiting 1972:228 y 229).

Entender la actividad social como procesos y patrones que son producidos por normas culturalmente específicas (Giddens 1984:3 y 377), contribuye a resolver el problema y la confusa distinción macro-micro. Aproximándonos a las familias de las novias de los futbolistas nos interesamos por su contacto con la gran pantalla o con ésta a través de la pantalla pequeña, y ese rol del actor nos fue tácticamente muy útil cara al trabajo de campo, ya que sitúa al antropólogo tácitamente frente a su interlocutor en un espacio simbólico concreto: el del mundo del televisor, es decir, de ese mundo del que se habla.

Esta es una llave excepcional para abrir las conversaciones acerca de lo deseable a través de algún programa conflictivo o polémico, para enterarnos de las disposiciones y hábitos de consumo, sean musicales o de cualquier otro tipo, de la situación laboral, de los límites de la acción social que construyen, de sus estrategias personales, de los valores que destacan en la interacción... Así podemos comprender cómo los llamados dominios de la economía, de la religión, de la moral, de la política, de la estética, están articulados, reproducidos, transformados y trascendidos en las prácticas rutinarias de la vida diaria” (Lull 1992:56) y – diríamos nosotros- subsumidos en la cultura.

Ese conjunto complejo de presiones sociales complementarias que se sintetizan a través de normas de acción y que Lisón llamó vigencias siguiendo a Ortega, (Lisón Tolosana 1966:317 y ss.), vienen dadas por la *mediación simbólica* fundamental (Ricoeur 1986) 1989:277) que las impulsa hacia una u otra orientación según género, edad, status-estrato. Por tanto, para

el antropólogo la cultura es el contexto último (Geertz 1973) 1987:27), un contexto dinámico en el cual es construida la comunicación. Lo que importa ahora es proponer el método o camino más adecuado para el diálogo entre música y cultura.

Caminos para el diálogo.

De las nociones de sentido e interpretación que Geertz desarrolla en sus trabajos –“contradictorias”, en certera crítica de Pazos (Pazos1996:75-81) la idea de que el sentido de una conducta lo aporta el texto cultural al que esa conducta remite como expresión, texto que hay que reintegrar en cuanto universo articulado de significados (Geertz 1983) 1994:44-47), no es la que proponemos en nuestro diálogo. Este universo noético, visual, caracterizado por la fijación, como un conjunto de ordenadas diapositivas antropológicas, requeriría una “lectura interpretativa de corte hermenéutico y semántico”, una lectura que intentara “restaurar los textos en su plena densidad significativa” (Pazos1996:77).

Nuestro interés por la producción, en lugar de por el producto realizado, por los procesos simbólicos históricos, en lugar de por los sistemas simbólicos acabados, nos aleja tanto de la visión de texto cultural como del modelo lingüístico de Lévi-Strauss y de la noción de discurso que la hermenéutica toma de Ricoeur (Descombes 1983:200 y ss.). Desde luego, también de otras visiones y *entre-vistas* mucho menos sutiles y más administrativas de la cultura del *homo sapiens* u *homo faber*, que ocultan en sus estrategias de investigación la propuesta que arranca en Joan Huizinga con el *Homo ludens* de que “el juego no es una manifestación más de la cultura, sino que la cultura misma ofrece un carácter de juego” (Huizinga 1954) 1972:190-195). Si con la música “nos encontramos, constantemente, dentro de las fronteras del juego, eso mismo ocurre, sólo que en mayor grado, con su hermana melliza la danza”. (Huizinga 1954) 1972:194). No se puede reducir a discurso verbal la comunicación musical en un proceso de transculturación como el que ocurre con *Full monty*—en que una forma cultural como la música de Joe Coker se traslada de un lugar físico a otro y entra allí en interacción con las formas locales, influye en ellas y produce nuevos híbridos culturales, porque su generalidad y multiplicidad de mensajes e interpretaciones posibles suscitan una actividad emotiva (Feld 1984:13), polimórfica y al tiempo “tan profunda que ni la misma locura sabría llegar a ella” (Ciorán 1981). Este es su rasgo más significativo y una de las claves para entender el vínculo comunicativo transcultural que activó *Full monty*.

No estamos proponiendo observar los significantes como síntomas o haces de síntomas, como podría pensarse de una lectura simplista del Wittgenstein de las Investigaciones, para quien la operación mediadora puede ser mostrada o señalada, pero nunca plenamente dicha o explicitada. Lejos de observar los significantes como síntomas o haces de síntomas, tratamos de comprenderlos como “actos simbólicos” o “haces de actos simbólicos a través de los que discurremos” cara al análisis del discurso social. (Geertz 1973) 1987:36). Prestamos atención sobremanera a la conducta, porque es en el fluir de la conducta—es decir, en la acción social— donde las formas culturales encuentran articulación. Desde luego que también la encuentran en diversas clases de artefactos y en diversos estados de conciencia,

de acuerdo con Geertz, pero éstos adquieren su significación en virtud del papel que desempeñan, es decir, a través de su uso (Wittgenstein 1953:31 y 108), en una estructura operante de la vida, no de las relaciones intrínsecas que puedan guardar entre sí. Aquello por lo que el antropólogo, entendimos, debía plantearse al tener como referente la performance de Alfacar es lo que se expresa por mediación de las formas simbólicas públicas¹ en que unos y otras se representan a sí mismos, por su sentido: ¿orgullo?, ¿desafío?, ¿cólera?, ¿solidaridad?, ¿ridículo?, y por los efectos del sentido. Las condiciones de producción real y material de sentido atienden al modo como se encarna la significación vivida de los conceptos culturales, a su contexto de situación. Rafa, Quique y otros futbolistas de la Unión Deportiva Alfacar a los que seguimos en sus intervenciones en medios de comunicación los días anteriores al strip-tease, y con los que hablamos posteriormente, tenían una idea muy nebulosa de Sheffield o de la zona minera inglesa devastada por la crisis industrial donde Peter Cattaneo sitúa la acción del film. Y es que la *massmediación* no tiene por qué ser una operación transparente. Reinterpretaban divertidamente entre bromas personales los contenidos de la película desde situaciones temporales que a ellos les eran próximas y simbólicamente significativas. (“¿No entrenan con música muchos equipos brasileños?”-. Nos pareció especialmente significativa su irrenunciable necesidad de “ir todos a una” en el tipo de desafío que habían tomado como modelo, y ello, por costoso que fuera personalmente para algunos (no hay más que ver los planos y secuencias filmados por Canal Plus en el inicio de la coreografía). - “¿Si hace falta, nos inyectaremos alcohol en las venas!”-. El éxito no se midió sólo en términos económicos o de un salto a la fama². Por encima de todo, el capitán del Alfacar recuerda el abrazo de un compañero especialmente tímido, con dificultades de relación, ya en los vestuarios de la discoteca, cuando aún resonaban los aplausos: - “¡Gracias, Rafa, por lo que has hecho por mí!”-. Y es que los medios no son meras técnicas de difusión o de reproducción sino agentes culturales y tecnologías de socialización.

Mediación cultural y tecnologías de socialización.

Los contextos de uso de las tecnologías de socialización, abordados desde la construcción del sentido que se produce en el intercambio de formas simbólicas, nos van llevando a plantear dos procesos que nos parecen especialmente relevantes: el de la mediación cultural, es decir la construcción, a través de los medios, de las identidades sociales, tanto “propias” (cómo un individuo grupo o comunidad se representan a sí mismos), cuanto “ajenas” (cómo se representan a los otros), (abril 1997:110) y el de las redes sociales y culturales intermediáticas que quiebra las teorías unidimensionales de la alienación comunicativa y no concibe los medios como “fuentes de sentido” de las que pudieran brotar unilateralmente ciertas representaciones que luego serían “interpretadas por los públicos (y por los analistas)”.

1. El strip-tease de Alfacar lo fue desde el momento en que el somnoliento gacetillero del diario *Ideal* de Granada se encontró con los carteles anunciadores a la entrada del pueblo, con la cola aún fresca, detuvo su coche junto a la cabina, y se apresuró a llamar a su periódico.
2. 1.100 entradas fueron vendidas en *Los Pinos* de Alfacar, a 900 pesetas la entrada, Cadenas de TV que, como *primicia* nacional hicieron desplazar al equipo hasta Madrid en los días inmediatos al *strip-tease*.

(abril 1997:110). Son los efectos sociales y culturales del sentido con sus interconexiones y derivaciones, los catalizadores de dichos procesos. Ellos acaban desencadenando reacciones como un *strip-tease* a lo *Full monty*.

Hace diez años, Jesús Martín Barbero planteaba una visión absolutamente vigente sobre las condiciones que articulan el funcionamiento de la hegemonía, ejercida desde un mercado material y simbólico “no unificado”; es decir, que permite la expresión de demandas y prácticas culturales heterogéneas, y las funciones del barrio popular: frente a la organización abstracta de la sociedad y la distancia de la política profesional, movimientos sociales como los que dan forma a la resistencia cotidiana de los barrios populares pugnan por “reapropiarse la sociedad, no en términos de poder sino de una vida humanamente digna y significativa”. Ese “mediador fundamental entre el universo privado de la casa y el mundo público de la ciudad” que es el barrio, “proporciona referencias básicas para la construcción de un nosotros”.

Frente a la precariedad ocupacional que impone el mercado de trabajo, pertenecer a un barrio significa para las clases populares, insertarse en un ámbito de reconocimiento. (Martín Barbero 1989:61-65).

Son estos ámbitos simbólicos de reconocimiento los que retoman la ritualidad —que siempre estuvo ahí, aunque en la vertiente de arriba, la definida por el poder, disfrazada de arcaísmo etnográfico— para bajarla a su antiguo *locus* palpitante de la cultura popular indefinida —propia no sólo de la Antigüedad, sino también de la Edad Media y el Renacimiento—, centralmente aplastada —aunque jamás en sus bordes o márgenes— por la “estabilización en el siglo XVIII del Nuevo Régimen de la Monarquía Absoluta, lo que originó el nacimiento de una forma universal e histórica (...) que encontró su expresión ideológica en la filosofía racionalista de Descartes y la estética del clasicismo (...) presentadas como verdades eternas”. (Bajtín (1968) 1990:72-79, 95).

Aquel racionalismo fue ganando en universalidad y perdiendo en totalidad, al tiempo que se extendía en superficialidad y perdía vínculos cualitativos de cohesión social. Subsidiariamente segregaba recursos formales para su justificación como poder —la democracia, al tiempo que reducía a un unidimensional sentido económico las diversas fuentes rituales de sentido y experiencia —estéticas, religiosas, morales transmisoras de corriente social y generadoras de identidad.

La construcción social sostenida por su ideología de que el individuo, por la gracia de la posesión de dinero, podía prescindir de las redes de solidaridad que caracterizan a cualquier comunidad, no es sino una de las facetas del “valor en los modernos” (Dumont (1983) 1987:267-270), como lo es el “abismo entre la comprensión racional del mundo y el deseo profundo de la gente”, descubierta —con estupor— por Ricoeur (*Journal de Dimanche*, 10 de diciembre, 1995), coincidente en tiempo y lugar —la vieja Francia republicana que disuelve sus mitos de origen en los intereses tácticos de constitución de una nueva potencia económica europea unida— con planteamientos como los de Balandier. Georges Balandier detecta hoy una degeneración de lo político para motivar y conformar, para crear un orden de vínculos sociales a través de su representación dramática ritualizada, al tiempo que el elemento dramático en su actual amplificación tecnológica se ha hecho con el con-

trol del imaginario social, hasta el punto de que, son ahora las instancias tradicionales del poder las que se subordinan al nuevo poder de representación de los medios. (Balandier (1992) 1994:156-158); (Bermúdez 1998:214 y 215).

Entre la sinfonía que viste a Europa de *Azul* con Kristof Kieslowski y el *You can leave your hat on* de Joe Coker, que desnuda a sus perdedores en Sheffield o Alfacar, discurre un espacio mediático de apariencia y simulación que culmina con formas de humor inglés y *giuasa* andaluza, pero, por debajo de ella late una nueva Unidad Europea en que se revitalizan los usos rituales (Boissevain 1992:13), y se construyen a través de los medios identidades socioculturales, al tiempo que se enmascaran las disputas entre los viejos feudos y los nuevos territorios³.

Si recobran importancia los rituales como tipos de conducta normalizada en que la relación entre medios y fines no es intrínseca (Goody 1961:159) es porque son reglas de juego; porque suponen un tipo de relaciones no en términos de poder sino de metamorfosis. Actos, palabras que no sirven para la reproducción racionalista de la vida social, pero que son vitales en la práctica y permiten a la teoría antropológica una visión total del hecho social en la línea abierta por Marcel Mauss. Acontecimientos, hechos *anómicos*, no en el sentido sociológico de la lectura mertoniana de desorden estadístico, ni siquiera de la teoría formulada por su mentor Durkheim en *El Suicidio*, sino reintegrando con Duvignaud el concepto en la prístina visión de Jean-Marie Guyau, que en realidad fue quien lo introdujo -*Bosquejo de una moral sin obligación ni sanción* (1885)- muy lejos de las posteriores connotaciones constrictivas con que lo troqueló Durkheim para la sociología sobre la base de criterios racionalistas, funcionalistas y científicos.

Para Duvignaud "cuando la coherencia social tiende a debilitarse bajo el efecto de una crisis (que puede ser tanto negativa como positiva), asistimos a la aparición de acontecimientos o hechos incompatibles con los sistemas de control o regulación hasta entonces admitidos por todos, y que se vuelven, de hecho, inexplicables (Duvignaud (1986) 1990:

3. "Es lamentable que los eurodiputados hayan concentrado sus esfuerzos controladores y polarizado a la opinión pública europea -escribe José Vidal Beneyto en EL PAÍS, 17 de septiembre, 1999- en los fraudes de la administración directa de la Comisión, que son cuantitativamente tan irrelevantes en relación con los enormes desfalcos del presupuesto comunitario perpetrados en los Estados miembros, bajo la mirada incompetente o cómplice de las autoridades nacionales. El lino español es la insignificante punta de ese monstruoso *iceberg*. Vidal-Folch, en una certera crónica en este diario, nos recordaba los datos de los fraudes verificados correspondientes al año 95 que, sólo en el sector agrícola y limitándose al dinero no devuelto, ascendían a 403,5 millones de euros de los que a España le correspondían algo más de 67.000 millones de pesetas. Estarán de acuerdo en que es una tomadura de pelo que nos rasguemos las vestiduras con el dentista de la señora Cresson, cuando todos sabemos que el fraude del presupuesto comunitario administrado en y por lo Estados miembros asciende al 99,1% de los casos detectados frente al 0,9% de los que son imputables a la comisión".

Vidal Beneyto pedía antes que nada que el parlamento pusiera orden en su casa "comenzando por dotarse de un estatuto que fije con claridad los derechos y deberes de los diputados, haga más difíciles los viejos y permanentes abusos -billetes aéreos trucados, retribuciones a asistentes y secretarías con *mordida*, misiones y dietas lábiles, etcétera- y determine sin ambages hasta donde puede conciliarse la condición de europarlamentario con la de *lobysta* profesional. Luego, la reducción del absentismo parlamentario que, según datos comprobables, alcanza a más del 50% de los europarlamentarios en más del 50% de las sesiones, tanto plenarias como de comisiones. Y si de la presencia pasamos a la intervención, el panorama es aún desolador".

80 y ss.). Mutaciones históricas que hay que entender como acontecimiento, y sobre todo, metamorfosis -reestructuración, ritual de transición y acceso, fiesta-. De ahí la importancia de las condiciones subjetivas de la vida en este contexto, que devienen elementos centrales en la formación de identidades. En ello *Full monty* tocó una tecla certera que llevó a conectar en virtud de las tecnologías de la comunicación seleccionadas históricamente, (conviene no olvidar aquí la irrupción galopante de la interactividad), tiempos y lugares de la memoria marginales a la estrategia de la racionalidad neoliberal "reacios a dejarse medir en términos estadísticos" pero que se alzan, desde el rincón de los perdedores, con unos "modos de hacer cuya lógica remite a la cultura popular en cuanto resto y estilo" (Certeau 1980:70 y ss).

Vínculo comunicativo.

El uso de estas reglas de juego, como las prácticas rituales estética, religiosa o moralmente sentidas, cumplen una función de desvío en el sistema de los objetos que conforman el frágil tinglado de intereses económicos e ideológicos opuestos, convenidos como Unidad Europea, a constituir un auténtico vínculo social. Hablamos de un pacto contrario al contrato social, un pacto simbólico de seducción, de complicidad, hasta de irrisión que sugerimos llamar vínculo comunicativo, porque es la forma en que los actores sociales se apropian para sus fines de los espacios de circulación en que se encuentran que pueden ser espacios comunicativos abiertos, de intercambio, de transcodificación, de transubjetividad (Abril 1998:66) —el caso etnográfico que nos ocupó es ejemplo de ello—. Así dan un significado público y cultural⁴ a las situaciones sociales que experimentan, con las que establecen su participación en la acción social. (Geertz (1993) 1987:26); (Martín Barbero 1989:45); (Lull (1995) 1997:229).

El príncipe Carlos (a la izquierda) reprodujo ayer una escena del célebre filme *The Full Monty* en la oficina de empleo de Sheffield en la que fue rodado. Más tarde la Fundación del Príncipe celebró una fiesta en ese mismo local por el 50º cumpleaños de Carlos.

(EL PAÍS, sábado 14 de noviembre de 1998)



4. Las filmaciones de que dispusimos permiten establecer diferencias muy marcadas en el ambiente que muestra el filme de Cartaneo durante el número álgido del *strip-tease*, con contraplanos de *supporters* casi histéricas que juegan roles muy individuales y el clima mucho más cálido e inespecífico, por momentos familiar casi, que nos aparece durante la actuación de los futbolistas en la discoteca Los Pinos de Alfacar.

Referencias

- ABRIL, Gonzalo. (1997) *Teoría general de la información*. Cátedra, Madrid.
- ALBERTI, Rafael. (1927) "Carta abierta". *Cal y canto*. Madrid.
- BAJTIN, Mijail. (1968) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza, Madrid, 1990.
- BALANDIER, Georges. (1992) *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós, Barcelona, 1994.
- BERMÚDEZ, Víctor. (1998) "Teatralidad de lo político y poder mediático". *Thémata*, 19. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- BOISSEVAIN, J. (1992) *Revitalizing Europeans Rituals*. Roudledge, London.
- CASTORIADIS, Cornelius. (1975) *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets, Barcelona, 1983.
- CERTEAU, Michel de. (1980) *L'invention du quotidien*. 10/18, París.
- CIORÁN, Emil. (1981) *Del inconveniente de haber nacido*. Taurus, Madrid.
- CUSHMAN, D. y WHITING, G. (1972) "An approach to communication theory: toward consensus on rules". *Journal of Communication*, 24, págs. 30-45.
- DESCOMBES, Vincent. (1983) *Grammaire d'objets en tous genres*. Editions de Minuit, París.
- DUMONT, Louis. (1983) *Ensayos sobre el individualismo*. Alianza, Madrid, 1987.
- DUVIGNAUD, Jean. (1986) *Heregía y subversión. Estudios sobre la anomia*. Icaria, Barcelona, 1990.
- FELD, Steven. (1984) "Communication Music and Speech about Music". *Yearbook for Traditional Music*, XVI, 13.
- GARCÍA CALVO, Agustín. (1983) *Historia contra tradición. Tradición contra Historia*. Lucina, Madrid.
- GEERTZ, Clifford. (1973) *La interpretación de las culturas*. Gedisa, México, 1987.
- GEERTZ, Clifford. (1983) *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Paidós, Barcelona, 1994.
- GIDDENS, Anthony. (1984) *The Constitution of Society*. Polity Press, Cambridge.
- GOODY, J. R. (1961) "Religion and Ritual: The Definitional Problem". *British Journal of Sociology*, 12, págs. 142-164.
- HEIDEGGER, Martin. (1994) "La pregunta por la técnica". Conferencias y artículos. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- HUIZINGA, J. (1954) *Homo ludens*. Alianza, Madrid, 1972.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo. (1966) *Belmonte de los caballeros. A Sociological Study of a Spanish Town*. Oxford University Press, Oxford.
- LULL, James. (1992) "La estructuración de las audiencias masivas". *Dia-logos de la Comunicación*, 32, págs. 50-57.
- LULL, James. (1995) *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*. Amorrortu, Buenos Aires, 1997.

- MARTÍN BARBERO, Jesús. (1989) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili, Barcelona.
- PAZOS GARCÍANDÍA, Álvaro. (1996) "La noción de interpretación en antropología". *Actas VII Congreso de Antropología Social. Simposio Epistemología y Método*. González Echevarría, Coordinadora, Zaragoza, págs. 75-81.
- RICOEUR, Paul. (1986) *Ideología y utopía*. Gedisa, Barcelona, 1989.
- RICOEUR, Paul. (1987) "Individuo e identidad personal". En Veyne, Vernant, Dumont, Ricoeur et alteri. *Sobre el individuo*. Paidós, Barcelona, 1990.
- SEDAR SENGHOR, Leopold. (1962) "On Negrohood: Phychology of the African-Negro". *Diógenes*, 37.
- VIDAL-BENEYTO, José. (1999) "Suicidio programado". *El País*, 17 septiembre 1999.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1953) *Philosophical Investigations*. Basil Blackwell, Oxford.



Las cuadrillas del mediterráneo: estabilidad y cambio en los territorios identitarios de las músicas de raíz campesina.

Manuel Luna Samperio

UCAM.

1. Introducción.

Este artículo es una reflexión sobre el concepto de transculturalidad, aplicado a las músicas tradicionales de origen campesino en áreas del sur de Europa, en particular el Sureste de la Península Ibérica. Repertorios procedentes del mundo rural y de espacios de tradicional filiación subalterna en barrios urbanos, que constituyen la matriz de lo que he dado en llamar músicas campesinas a fin de marcar la distancia con los géneros interpretados por grupos folklóricos que bebieron del pensamiento romántico o de las corrientes de interpretación coreográfica, versus tradición popular, tan características de los estados totalitarios y que hasta hoy nos acompañan en no pocas exhibiciones de tipismo regional. Las conductas y hábitos sociales campesinos, cuando han podido mostrarse y crecer como tales, han sido motor y referencia de novedosas creaciones de buena parte de las músicas de raíz contemporáneas vendidas en los grandes mercados “pop” o “rock”: Bob Marley acuñó un sello de personalidad para los ritmos *raggae* y las compañías de discos americanas se encargarían del resto, sin embargo nada hubiera sido posible sin los estilos tradicionales *ska* de la población autóctona de Jamaica; el blues y el gospel crecieron entre la población negra norteamericana en los campos y los barrios suburbiales de las ciudades sureñas para acabar generando una gran música y bandas poderosas de jazz; el flamenco español y andaluz creció con mixturas de ritmos gitanos y estilos payos, cantos de trabajo y modos de cante para una tradición secular de fandangos, tangos y seguidillas campesinas. Pero los desarrollos de estas músicas patrimoniales no necesariamente se incorporan con normalidad a los procesos de cambio cultural y de hecho, a menudo su existencia puede sucumbir en periodos de crisis del sistema sociocultural de pertenencia o mantenerse en una agonía funcional durante decenios y ello más aún, cuando otros segmentos sociales utilizan en todo o parte de sus contenidos artísticos haciéndolos propios, adaptados o reinventados en una nueva dramaturgia de identidades y discursos estéticos. La tan traída y llevada apropiación de la cultura de las clases subalternas viene a producirse en este caso y con ello parece apropiado recordar las tesis que sobre esta circunstancia y los procesos de mercantilización de la cultura han desarrollado entre otros Lombardi Satriani y G^a Canclini. Este es el objetivo inicial de la reflexión, analizar como estas músicas vieron suplantadas sus esencias de carácter representativo e identitario anclado en el sistema sociocultural campesino, por versiones más o menos adulcoradas del mismo, a instancias de instituciones políticas y grupos sociales urbanos de otra extracción sociocultural y otro gusto expresivo, que por su mayor relevancia impusieron su versión de esta realidad en el periodo

franquista entre 1940 y 1970 y cuya herencia aún convive entre nosotros a través de grupos y asociaciones herederas de ese ideario. También, cómo definitivamente estos repertorios escapan de su ubicación, en las estructuras sociales tradicionales, para aparecer hoy en la práctica cultural urbana y rural como marcadores que se sitúan en nuevas dimensiones de representación étnica trasladando sus seculares significados segmentarios a realidades, donde el discurso del territorio musical puede obedecer tanto a identidades locales y étnicas como a paisajes de un territorio virtual de límites imprecisos.

En España hemos tenido que esperar al restablecimiento de la democracia para que pudieran conocerse con amplitud las formas expresivas de las músicas de origen campesino, tras el periodo de dominio de las versiones de cantos “regionales” de los Coros y Danzas de la Sección Femenina. Este “hallazgo” y su entorno ritual, litúrgico y festivo, por parte de antropólogos, folkloristas, etnomusicólogos, músicos y creadores, ha propiciado una regeneración de sus continentes culturales en sus territorios tradicionales rurales, pero también en cualquier parte del mundo urbano contemporáneo, donde grupos de intérpretes de música campesina abrazan estos estilos como propios a partir simplemente de su filiación al discurso interpretativo y ritual¹. Se trata, por un lado, de un proceso de revitalización musical y festiva en los territorios sociales de raíz pero además el fortalecimiento de una fuente de inspiración para una nueva corriente de mestizaje e intercambio con músicas de otras procedencias y lo que es más, fusiones con esquemas arreglísticos y orquestales hallados en los márgenes del rock o pop y la música clásica². Ciertamente no es la primera vez que el patrimonio etnomusical campesino sirve de musa inspiradora a la creación y la composición musical: atrás quedaron y bien merecería la pena estudiar este caso, melodías y representaciones de la ruralidad de nuestra popular zarzuela, sacralizadas en el parasol de la llamada “música culta”, cuya innegable calidad artística nunca suplantó el discurso musical de referencia, más al contrario, creará otro nuevo cuyo éxito social llegará hasta nuestros días.

Para comprender los complejos mecanismos de síntesis creativa que producen lo que hoy llamamos músicas mestizas, en los géneros que la industria del disco bautizó como folk, new age, músicas con raíces, etnomúsicas, etc..., en primer lugar me situaré lo más lejos posible de lo que he dado en llamar “merengue etno”, es decir, esa amalgama a modo de batido de frutas creado por locutores, críticos de radio-televisión y programadores de conciertos, cuyas trabazones económicas con el mundo del comercio discográfico y el espectáculo han creado un sello o marca que da patentes de identidad a diferentes productos exóticos sin mayor rigor. De este modo la música gallega es celta, el flamenco hindú o árabe y así una larga lista de aseveraciones gratuitas indocumentadas que acaban por generar una nueva realidad en la audiencia, una invención o fantasía de la mezcla, que acaba por ocultar las músicas como expresión real de una raíz étnica o las fusiones como fenómeno

1. En las Navidades del 2000 cuadrillas de músicos urbanos interpretaron en las calles de la capital murciana “aguilandos” tradicionales. En los últimos años casos similares se han detectado en ciudades como Lorca, Caravaca y Puerto Lumbreras, uniéndose a la larga lista de cuadrillas tradicionales de otras localidades.
2. Se trata de los conocidos estilos fol o de reelaboración folk, una lectura desde la modernidad a partir de los géneros y lenguajes interpretativos de las cuadrillas trabajados y realizados por músicos profesionales.

natural de la captación de nuevos valores para la ejecución de los patrones tradicionales en los procesos que desde la antropología identificamos como trasculturaciones. Tal es el caso de la asimilación de instrumentos africanos y orientales en occidente como el *djembe*, el *bendhir* o la *darbuka*, cuyo uso se extiende a los ritmos irlandeses o los repertorios griegos y balcánicos que ya los utilizan desde hace decenios; el *didgeridoo* de los aborígenes australianos da color a no pocas melodías y ritmos de las potentes bandas folk escandinavas y es más, el instrumento, como ha estudiado Bruno Nettel, justifica un análisis sobre cambio generacional en la relación pasado-presente, en la que los grupos de rock australianos dan carácter a su repertorio introduciéndolo en diversos pasajes de su discurso musical. Estos procesos de mixtura pueden ser rápidos, pero solo adquieren cuerpo cultural y sedimentan en un periodo de tiempo suficiente para ser sancionados por la irrefutable razón de los hechos que supone su uso generalizado y esta mezcla puede producirse entre aportaciones desde etnias distintas, pero también en el contexto de una sociedad occidental como la nuestra, donde la música clásica, por poner un caso, puede experimentar nuevas texturas al utilizar percusiones digitales o sonidos grabados de la llamada dance-music. La innovación en el cambio cultural es un proceso identificado desde hace años por los antropólogos, quienes convienen que las novedades adquieren carácter a través de la aceptación social: si tomamos como pretexto el flamenco parece un hecho que ha incorporado recientemente instrumentos como el cajón peruano y ello se ha generalizado recientemente a tal punto que algunos “cantaos”, nada dudosos de ortodoxia, lo utilizan con frecuencia. Este procedimiento se ha instalado por la evidencia de las circunstancias, lo que se encuentra lejos de los comentarios exotistas de los críticos musicales del aparato “etno”, a los que se unen no pocos literatos de la poética errante del pueblo gitano, preocupados en saber de las relaciones del flamenco con el mundo árabe o hindú y en general por la épica de los acontecimientos, más deseosos de vivencias fantásticas que de la realidad palmaria de un hecho: la mayor parte del entramado musical del flamenco, independientemente de otros condimentos, particularmente sus palos y la forma de interpretar, se encuentran en la tradición musical campesina, en las expresiones de las tonadas de labor y en la larguísima tradición del canto melismático hispano y mozárabe.

La gran influencia de estos “programadores” en el falseamiento de los procesos de síntesis cultural reside precisamente en disponer de la capacidad de comunicar a través de un micrófono a grandes masas de población historias y versiones noveladas de las músicas de raíz, mientras que el investigador y especialista llega con notoria dificultad para poner las cosas en su sitio. No hay programador de asuntos “etno” que no se precie de elaborar un menú con un poco de música celta, otro poco de color africano, incluso algo de músicas griegas, ahora de moda por el interés de alguna compañía de discos ávida de abrir nuevos mercados. Las músicas étnicas, como marca comercial, como cabecera de una sección de discos de los grandes almacenes, como espectáculo y no como cultura, son una creación de compañías discográficas o modas pasajeras que no necesariamente han de coincidir con los paisajes etnicitarios habituales. En el ideal publicitario de la llamada “fusión” habría que distinguir a partir de la calidad del mensaje musical como expresión del cambio cultural, fruto de la muticulturalidad como convivencia de músicas del mundo en territorios cerca-

nos o sonoros y las imágenes sesgadas que suelen ofrecer los medios de comunicación convertidos en los paradigmas de la divulgación mercantil de la cultura, casi siempre con argumentos falaces. En este paisaje y en España, las músicas tradicionales de corte campesino de nuestros desvelos, tan étnicas como las otras, no suelen ser atendidas en las radios y televisiones cercanas, y esto acabará por generar en el oyente falsos territorios etnomusicales o en cualquier caso olvido y deterioro del patrimonio musical propio, ya sea este al que nos referimos de raíz campesina o a otros patrimonios musicales no campesinos que tampoco son divulgados.³ Los emporios de la comunicación de masas niegan la posibilidad a las músicas campesinas españolas de ser consumidas o divulgadas con dignidad, de tal modo que la mayor parte de sus programadores colaboran a generar marcas comerciales en las que músicas de importación marcarían el sello “etno”, mientras las músicas de raíz campesina española serían de sello “folklórico” o “regional”.

Junto a lo anterior una razón ha contribuido al sistemático desprestigio de una mal entendida cultura campesina española. Como he adelantado, en ocasiones grupos influyentes de la organización social, aprovechando su situación privilegiada en la estructura social, se apropian de los iconos de otro sistema social para exhibirlos domesticados y carentes de sus esencias discursivas. Algo así ocurrió en España durante el franquismo y algo ocurre todavía entre los grupos artístico musicales de “bailes regionales”, acaparadores de subvenciones estatales y regionales, que domesticar sistemáticamente los fluidos de la música campesina. Los llamados “coros y danzas” con discursos musicales de otra categoría sociocultural han contribuido durante años a construir una imagen de tipismo e identidad regional bastante alejada de los conceptos reales que dimanar de las culturas campesinas españolas. Probablemente el desmontar estos constructos no es otra cosa que esa manía de los antropólogos de “aguar la fiesta”, esa energía imparable de comprender, explicar y ordenar las significaciones del quehacer humano en esa costumbre de diseccionar la realidad para encontrar las claves del funcionamiento de una máquina que navega necesariamente en el tiempo, modificando los espacios socioculturales, en eso que llamamos “cambio” con mayúsculas.

Nos encontramos en una era donde la cultura navega en una autopista con dos direcciones ideológicas: de una parte los medios de comunicación y sobre todo la vanguardia cibernética permiten un diálogo global con acceso a la información a nivel planetario y por otro nacen continuamente voces que reivindican la personalidad cultural de los pueblos a veces, incluso en nombre de la madre patria, cometiendo las mayores atrocidades para eliminar al otro cultural. Cada vez más un movimiento social antiglobalización dice no a un mundo, cuyo modelo de crecimiento económico y desarrollo parece solo moverse ante los impulsos del aparato empresarial. Entre el etnocentrismo con los tintes que se quiera y las teorías de la fusión como solución a los problemas de identidad hay un trecho largo. Utilizando la terminología del Tío Mosquito, un personaje de amplias experiencias vitales en el mundo rural, creador de sentencias y frases lapidarias de factura propia, es en el

3. Idéntico trato reciben bandas de música, grupos corales, rondallas y otras agrupaciones de la organización social musical sistemáticamente apartadas, cuando no menospreciadas, en los foros radiofónicos y televisivos.

equilibrio donde radica la resolución de los conflictos en esta vida. “Entre lo mucho y lo poco está lo regular”, dice. En ambos sentidos, la música tiene mucho que decir ya que, sin duda, es un universal de la cultura, expresión de la sociedad que la produce, posee un alto grado de valor simbólico y lo que es más, se trasmite en un discurso o lenguaje propio. Hablar de transculturalidad nos lleva indefectiblemente a meditar sobre los términos en que se expresa la identidad de los pueblos receptores o emisores de los fluidos culturales y lo que es más, la identidad de los diferentes segmentos que configuran la estructura social. Entiendo que el proceso de transculturación no puede medirse exclusivamente por parámetros derivados de relaciones interétnicas, entendidas como choque de culturas territoriales, ya que los segmentos y grupos de la organización social que conforman la estructura de cualquier colectivo humano, de cierta complejidad institucional, producen continuamente intercambios y emisión de nuevos conceptos e ideas.

Desde la década de los sesenta mantengo una atención sobre las evoluciones de las asociaciones de músicos populares en el Sureste español conocidos por “cuadrillas”, unos grupos musicales de una decena de componentes por término medio, que portan un tipo de rituales festivos durante todo el año pero especialmente en Navidad y cuya presencia se extiende por unas tierras que comprenden con mayor precisión la región de Murcia y comarcas de provincias limítrofes en Andalucía y Castilla La Mancha. Hace veintitantos años estas agrupaciones se encontraron en un declive notorio paralelo a la recesión del mundo agrario español, tiempos de emigración y desvalorización de todas las manifestaciones de este carácter, máxime cuando el régimen político suplantó estas manifestaciones con los llamados Coros y Danzas de la Sección Femenina. En el tercer Consejo Nacional de esta asociación falangista, en las postrimerías de la guerra civil española, 1939, se afianzaban los lemas del partido: “lograr la unidad entre los hombres y las tierras de España”. La unidad habría de conseguirse por estas tres cosas: la doctrina nacionalsindicalista, la música (el día en que los cantos de las distintas regiones se conozcan e interpreten por todos ayudándose así a la recíproca comprensión), y la tierra” (Suarez F. Luis, 1993, pg.95). Con la llegada de las libertades democráticas estos grupos se revitalizan en sus núcleos originales, ya que la floreciente vida agraria en Murcia y el Sureste mantuvo estas referencias de músicas campesinas en activo o muy vivas y recientes o en cualquier caso, aún reconocibles por sus habitantes. Por fin, en los últimos veinte años del segundo milenio, un panorama crecido y estable de cuadrillas con gran cantidad de festivales y conciertos, ha incluido en su seno a nuevos grupos urbanos que nacen sobre concepciones distintas a la costumbre tradicional, incluyéndose en el panorama de asociaciones para el ocio y la cultura de nuestra sociedad civil, desprovistas por lo general de vinculaciones con instituciones laicas o religiosas. Se trata de grupos jóvenes en su mayoría, fenómeno que aparece en estos contornos del sureste mediterráneo y aún más lejos, prodigándose encuentros de grupos de música campesina en distintos lugares de España con participación de pandas de Verdiales malagueñas, cuadrillas murcianas y del norte almeriense y granadino, rondallas valencianas, rondas manchegas y extremeñas, etc. Se reúnen alrededor de un lenguaje ritual y musical que les aleja de las coreografías de los grupos folklóricos de bailes regionales al estilo S.F. Son grupos que obedecen a identidades musicales distintas, aunque

parecidas, desde el punto de vista territorial, y sin embargo se reconocen en el discurso interpretativo, esas normas que permiten a unos y otros emocionarse con la interpretación de fandangos, seguidillas, jotas o aguinaldos, un discurso por lo general de calle, donde se come o baila con las antiguas normas de la espontaneidad aprendidas en la educación familiar y vecinal, esas maneras del “saber estar” y el responder a la hospitalidad en el secular comportamiento colectivo del mundo campesino, ahora en nuevos escenarios rurales o urbanos.

A su vez estos repertorios son importados por grupos de músicos profesionales en una línea de la llamada música “folk” o de “reelaboración”, donde a las estructuras musicales tradicionales se aplican arreglos y adaptaciones de factura más compleja, con la que los géneros de raíz intentan abrirse camino entre los gustos contemporáneos donde el mercado multinacional marca sus normas y pautas férreamente. Aquí el mestizaje y la fusión musical adquiere nuevo color con la importación de intrumentaciones eléctricas de aquí o allá y modos y formas de otras culturas musicales, cuya ejecución habrá de combinarse sabiamente para mantener en algún grado los aspectos esenciales de las músicas vernáculos, es decir: el ritmo, el timbre y la morfología de la interpretación en el canto y los instrumentos.

Hubo transculturalidad cuando los segadores manchegos dejaron la impronta de sus seguidillas en los secanos murcianos a primeros de siglo y vuelven a producirse asimilaciones en este tercer milenio entre los repertorios de los grupos musicales dedicados hoy a estos menesteres, despreocupados de ese pertinaz deseo de nuestro locutor imaginario que pasa de la fusión como paradigma de una identidad hetérea y universalista a la pregunta de siempre ¿Es rico y original el folklore de este lugar? Pues sí, tan rico y original como todos los de otros tantos lugares, porque con estas músicas se baila, rie, llora o se reza... ¿como en todas partes.! Bien es cierto que suenan distintas las cosas y precisamente es en el discurso sonoro donde se manifiestan más y mejor diferencias y distingos estilísticos que marcan la identidad sonora, aspectos por otro lado identificables desde la musicología sin mayor problema.

Fuera del marco tradicional y popular de cuadrillas, pandas y rondas, el mestizaje como concepto vuelve a aparecer también en las modernas bandas folk que parten de la expresión musical cuadrillera incorporando o compartiendo otros conceptos musicales: en un caso la mixtura relaciona identidades de sistemas socioculturales parecidos y vecinos, en otro las condiciones del intercambio o la asimilación se produce sobre criterios derivados del contacto entre ámbitos étnicos diferentes. En realidad el locutor algo de razón llevaba cuando ha notado cierto parecido entre las músicas sureñas flamencas y árabes. Y es que el parecido está menos en magias ancestrales y más en el hecho definitivo que nos indica, por ejemplo, cómo la música magrebí y la española mediterránea coinciden en el empleo de la escala hispano-árabe.

2. Las cuadrillas.

Dentro del panorama de grupos para el ritual festivo que existen en la sociedad civil de un territorio que geográfica y culturalmente llamamos Sureste, he escogido estas cuadrillas de

músicos, conocidas por Animeros, Aguilanderos o simplemente la cuadrilla de tal o cual lugar, entre un corolario de agrupaciones relacionadas con el repertorio de músicas de tradición oral. por las siguientes razones:

En primer lugar, por ser testigos actuales y privilegiados, tras años de cambios culturales y sociales, de un pasado en el que las cofradías tutelaban dichas agrupaciones mostrando una de las páginas más representativas de la organización social y la vida cultural de la sociedad española en un periodo, que aproximadamente se extiende desde el siglo XVIII hasta el primer tercio del veinte. Y ello, a través de aspectos ornamentales, representaciones iconográficas y contenidos literarios y artísticos, que nos dicen de una larga tradición de hábitos y creencias sobre el Purgatorio, motor argumental de una de las predicaciones más eficaces de la contrarreforma, que cristalizó en cofradías patronales y de Ánimas, verdaderas asociaciones representativas de la identidad local, cuya vida activa acogió, por una lado, la responsabilidad de asistir al creyente en el momento de la muerte atendiendo estas obligaciones, pero a la vez, la tutela de acoger bajo su parasol organizativo bailes de pujas, romerías, peticiones de aguinaldos y otras actividades rituales donde se reflejaron durante décadas los movimientos, estabilizaciones y desestabilizaciones de la estructura social de pueblos y ciudades. Pues bien, muchos de aquellos rituales tutelados por las cofradías piadosas de Ánimas y Santos Patronos han pervivido hasta hoy en manos de las cuadrillas y sus rituales.

Por su nivel de representación simbólica en relación con el mundo de la religiosidad, las cuadrillas expresan a través de sus estandartes de las Ánimas con la Virgen del Carmen, letras de aguinaldos y prácticas litúrgicas, una secular vinculación al extinguido mundo de cofradías piadosas de Ánimas, en las que los cuadrilleros operaron como orquesta o grupo activo para el ritual. El Purgatorio purificador fue un argumento apenas tratado en Trento, ya que ocupó las postrimerías de un concilio eterno y agotador, pero ello no fue obstáculo para que una predicación sobre las “almas”, creencia identificada en la población desde los tiempos del precristianismo, tuviese un éxito notable, alentado por multitud de teóricos del dolor y el sufrimiento, cuyos textos se esparcieron por todas partes. Las altas jerarquías eclesiásticas no aclararon el papel del Purgatorio, sin embargo estuvieron atentas a recoger los frutos sociales de esta prédica mendicante, a través de un sin fin de hermandades de Ánimas repartidas por pueblos, campos y ciudades. Una vez más la iglesia, a pesar de la Contrarreforma, jugaba al doble sentido, siempre a favor.

La presencia de estas cofradías, bajo advocaciones dedicadas a las Ánimas y santos patronos se instalaron en las parroquias y por tanto reprodujeron el territorio pastoral al que se debían en sus actos, asumiendo bajo su tutela buena parte de la actividad festiva de la comunidad. Aún hoy, las cuadrillas suelen mantener este grado de identificación local por lo que sus beneficios y aguinaldos acaban por atender obras sociales del lugar.

El dispositivo de represión hacia las cofradías dispuesto por los polítics ilustrados y alentado por parte del clero puso de relieve que estas asociaciones practicaron secularmente un doble comportamiento ético. Mientras que sus estatutos se mostraban rígidos y severos respecto a las obligaciones y derechos de los hermanos, su implicación en fiestas y peticiones de aguinaldos, bailes de puja, etc. les obligaba a implicarse en actividades mundanas,

muchas de ellas de marcado carácter profano, que levantaron no pocas protestas.⁴ Cuando el Conde de Aranda pide a los corregidores del país informe detallado de sus actividades, número de afiliados y recursos, la respuesta de Murcia es cuanto menos contradictoria. Los informes de las parroquias al corregidor, leídos uno a uno, ocultan todos los temas relacionados con fiestas e implicaciones de la hermandad en tales actividades, sin embargo el informe del corregidor no pasó por alto lo que ocurría en la calle, donde la actividad festiva de las cofradías superaba con mucho su encomiable disposición asistencial en la muerte de sus afiliados e indigentes. Por tanto, no se puede estudiar a las cofradías exclusivamente desde su faceta asistencial, a modo de empresa de pompas fúnebres, sino atendiendo también esta otra faceta de implicación ritual, donde adquirieron su mayor relieve social. En segundo lugar, las cuadrillas se han transformado, desde su antigua vinculación al mundo de las cofradías, en grupos para el ocio y la fiesta en nuestra sociedad civil de hoy y diré que como segundo gran rasgo identificativo, reproducen social y culturalmente modelos de identidad campesina, entendiéndolo por tal un conjunto de expresiones rituales, festivas y religiosas propias de un sistema social que ha creado un lenguaje comunicativo concreto, identificable y preciso, a partir de sus repertorios musicales y artísticos, cuyas características son personales y distintas a los discursos de otras asociaciones, incluidas las llamadas folklóricas, en la línea del concepto analizado por Josep Martí relativo al llamado “folklorismo”, como una deformación de los patrones de autenticidad y representación identitaria.

Fue Raimond Firth, que acuñó los principios teóricos del concepto de Organización Social, a mediados de este siglo, quien llamaba la atención sobre la carencia de sentido histórico en algunos antropólogos a la hora de presentar sus investigaciones etnográficas... Para Firth, “Con este análisis descriptivo, el antropólogo se convierte en cronista e intérprete de los cambios sociales, los datos que aporta adquieren una aportación cronológica que posibilita su comparación por secuencia y no solamente por tipología, con los obtenidos por otros científicos sociales, su trabajo se aproxima al del historiador, aún cuando difiere sobremanera de la mayoría de estos en su forma de encarar el material informativo”, (Firth, R. 1971, pg.100).

Tras este preámbulo conceptual partimos del siglo XVIII y del movimiento de secularización iniciado por los ministros ilustrados a instancias de una parte del clero, que tuvo como objetivo esencial suprimir la mayor parte de hermandades y cofradías con toda su vida ritual y confiscar sus bienes para fines sociales al margen de la tutela eclesiástica. Tan solo algunas de ellas, como fue el caso de las patronales y de Ánimas, prolongarían su existencia durante décadas, eso sí, desvinculadas de su patrimonio económico. Desde entonces la vida de estos colectivos se fue apagando al punto de quedar las cuadrillas con buena parte de los rituales que antaño organizaron las propias hermandades, pero ahora la cuadrilla opera por cuenta propia o bien, en las fiestas navideñas, se vincula a la parroquia continuando con el concepto ritual relacionado con la identidad local. En cualquier caso, la vida de las cuadrillas hasta su declive, en el primer tercio del siglo XX, aparece ya

4. Ver rituales y actividades de las cuadrillas en Luna Samperio M., *Las cuadrillas de Murcia*.

desvinculada de la antigua cofradía.⁵ Es decir, la cuadrilla de Animeros o la cuadrilla del pueblo, se resume a una asociación representativa de los ambientes campesinos y subalternos que atiende sus festejos navideños bailes y fiestas privadas.

Pero a las cuadrillas también afecta el paso del tiempo y más que esto la crisis del sistema socioeconómico del campo español de principios del siglo XX y con ello la emigración que rompe el equilibrio estructural y demográfico del mundo rural. Esta situación, agravada por una guerra civil, eleva a la ciudad a paradigma del desarrollo y conceptúa cualquier expresión de lo rural y subalterno, como ejemplo de atraso y marginación. A partir de aquí, el repertorio de fiestas populares y festejos sufre una regresión notable. No es que las cuadrillas desaparecieran totalmente pero sí que comenzaron a extinguirse. Este proceso se retrasa en el Sureste ya que un sector de la emigración procedente del campo y se concentra en los extrarradios de grandes poblaciones como Lorca o Caravaca y además, una agricultura pujante, fija todavía a muchos agricultores a su entorno tradicional. Por si fuera poco, el sector industrial agroalimentario, hereda una concepción tradicional y campesina de la vida con lo que el sector primario, culturalmente hablando, extiende su influencia más allá de sus límites sectoriales iniciales. Con todo, las cuadrillas, desde los años cincuenta comienzan a desaparecer en núcleos urbanos primero y luego en demarcaciones rurales.

Mientras esto ocurre, otra circunstancia contribuye a la marginación de estos colectivos. En pleno franquismo, la Sección Femenina de Falange decide dar una imagen más humana al régimen, a través de una vasta operación que bajo el lema “salvar el folklore” decide organizar grupos de jóvenes en los llamados Coros y Danzas, cuyos repertorios y estilos exhiben un repertorio de “bailes regionales”. En este contexto algunos cuadrilleros se convierten a la nueva moda matizada por coreografías, montajes escénicos y arreglos musicales “más finos”, así las cuadrillas supervivientes, en otras regiones rondas, pandas o rondallas, son considerados “grupos especiales” al manifestar diferencias evidentes tanto en los comportamientos rituales como en los lenguajes musicales y bailes.

Con la llegada de la democracia en los setenta se regenera el mundo de las fiestas tradicionales y con ellas los grupos activos para el ritual musical, que bien se renuevan y actualizan o bien se crean nuevos, pero sobre los códigos de comportamiento tradicional y no sobre los esquemas S.F. En el Sureste de España se ha producido en los últimos veinticinco años un proceso de recuperación cuadrillera y con él de los significados culturales campesinos que ahora se prodigan en el panorama cultural de la sociedad civil de estos contornos. Dicha recuperación cuadrillera no sólo ha afectado a pueblos y lugares exóticos o lejanos sino a las propias ciudades. El sociólogo Entrena Durán ha denominado rururbanismo a un proceso de síntesis cultural por el que las esencias de la cultura campesina superan su pequeño mundo de identidad local, para formar parte de un continente social más amplio en el mundo urbano. En este sentido el proceso de contaminación de los caracteres

5. Tan solo en la población de Blanca (Murcia), he podido encontrar la existencia de cuadrillas vinculadas a cofradías en ejercicio. Se trata de un caso residual aunque muy interesante para establecer los procesos de cambio en estas agrupaciones y su relación con los grupos de músicos.

etnomusicales campesinos a otros sectores de la estructura social marcan un itinerario de transculturalidad que al final acaba por construir una nueva identidad vinculada a un territorio que supera los límites originales de la localidad para definir perfiles de etnicidad. Por tanto, en un nuevo marco de representación las cuadrillas aparecen no solo como un producto exclusivo del pueblo que las vio nacer, sino también como un fenómeno propio de las ciudades y en general de la Región de Murcia o el Sureste español y en ese marco, se conforma una de las páginas de lo que se ha dado en llamar patrimonio etnomusical del Sureste: un concepto de identidad que se construye desde la perspectiva de la identificación territorial pero que por sus componentes artísticos y rituales tiende a emparentarse con otras manifestaciones parecidas procedentes de otros lugares del Mediterráneo.

Tras su recuperación en los últimos decenios, las músicas cuadrilleras forman ya parte de ese elenco de caracteres susceptibles de ser patrimonio de estas tierras ya que en el pasado su presencia fue oscurecida cuando no tapada por los grupos folklóricos. Hoy existen activas más de un centenar de cuadrillas y sin embargo su efecto de representación en el plano institucional es menor que el destinado a los Coros y Danzas, al menos en las grandes urbes. El traje típico, las reinas huertanas, los viajes y el colorido ofrecen un espectáculo heredado del propio franquismo que aún gobierna conceptos identitarios para la clase política dirigente en plena democracia. Llegados a este punto conviene aclarar quien es quien en la interpretación etnomusical. Precisamente en esos lenguajes musicales y rituales radica la diferencia esencial, es probable que nuestra construcción de lo que entendemos por música campesina no adquiera el rango de representación patrimonial suficiente para las instituciones políticas actuales, pero lo que no nos cabe la menor duda es que las músicas campesinas, con toda su estructura simbólica e interpretativa se encuentran en el repertorio de las cuadrillas, mientras que las llamadas músicas folklóricas de Coros y Danzas serán folklóricas, pero no campesinas, en la extensión antropológica del término y su valor de representación por alto que fuera para la institución política de turno, respondería más a esos fenómenos de invención de la tradición, en términos de Hobsbawm que a razones de otro valor.⁶ Hasta donde la transculturación entre segmentos de una sociedad, hasta donde el cultivo de una tradición inventada.

6. De su relación con la cofradías, las cuadrillas de algún modo siguen reproduciendo su adscripción territorial a la localidad de origen, sin embargo en la medida que sus actividades se han considerado por parte de la administración y la opinión pública como patrimonio etnológico, su rango identitario adquiere un nuevo valor sobre parámetros de etnicidad. Los intentos uniformadores de corte romántico y centralista habidos en los años setenta y ochenta a partir de las ideas de una región "huertana", han fracasado chocando con una creciente comarcalización donde Cartagena, Lorca y Noroeste se han convertido en otros tantos centros de poder. En este contexto, actividades como la fiesta de cuadrillas de Barranda se han convertido en uno de los pocos y escasos referentes de identidad regional, con la particularidad que en la concurrencia se integran tanto gentes procedentes de Murcia como de las comarcas limítrofes de Almería, Albacete, Granada y Jaén. No existe otro evento cultural que defina, en términos etnicitarios, mejor y más claramente este territorio que los nuevos rituales creados en las dos últimas décadas por las cuadrillas en los que se ponen en práctica ejercicios de hospitalidad, reconocimiento mutuo y fraternidad. A imagen de Barranda, numerosas localidades organizan encuentros con otros grupos que practican una vida ritual parecida en sus localidades e interpretan un lenguaje musical común, no importa que procedan de los Vélez de Almería, Nerpio de Albacete, Galera de Granada o Aledo de Murcia, todos utilizan el mismo código musical y se identifican a través de él con los vecinos, lo que les hace sentirse partícipes de un realidad cultural común, que comparten además en diversos actos de comensalía, otro ritual de integración por el que la interacción es mucho más

3. Cuadrillas y coros y danzas: patrimonio e identidad en los grupos de músicos para la fiesta del Suerste español:

Por un lado las cuadrillas, proceden y pertenecen por derecho histórico a la organización social tradicional y secular de estas tierras. Son agrupaciones semiformales, de interés, no amicales.⁷ Como todos los grupos poseen una estructura mínima oficial e institucionalizada, un sentido de pertenencia y orgullo perceptible, un sistema de reclutamiento de sus miembros y unos propósitos e intereses comunes. En su orden interno, el mayordomo organizador y recaudador de la actividad ocupa una posición de relevancia, así como el “guión” o improvisador de las coplas del “aguilando”, los músicos y un público incondicional de seguidores. En cuanto a su relación con instituciones políticas y religiosas y atendiendo a su grado de representación simbólica del territorio donde operan las cuadrillas pueden aparecer vinculadas a hermandades, la parroquia o funcionar libremente. Unas son tradicionales y otras recuperadas o nuevas y vinculadas por principio a algún territorio, lo que les confiere su carácter representacional.

Por otro lado las cuadrillas heredan en sus comportamientos rituales, antiguos o rehechos, los lenguajes conductuales de la cultura campesina. Intervienen en la petición de aguilandos, eligen mayordomos entre sus miembros, establecen relaciones con las instituciones locales y la vecindad, acompañan y dirigen como grupos activos romerías y fiestas patronales, organizan la puja de los bailes, rifas y demás fiestas tradicionales, todo ello conforme a un calendario ritual anual característico y propio de las culturas campesinas, subalternas y tradicionales de este rincón de la península ibérica: misas de Gozo y Gallo, “carreras” de pedir el “aguilando”, adagios, juegos de cuadra, etc...⁸

Los grupos de Coros y Danzas no participan de ese grado y su actividad posee un carácter divulgador reinterpretando músicas y bailes bajo los criterios del espectáculo coreográfico que paradójicamente dice representar las esencias campesinas. Por su parte las cuadrillas se vinculan hoy a rituales diversos: unos son tradicionales y están relacionados con la Navidad y las actividades descritas, a las que han de sumar su participación en bailes sueltos y

rápida y activa. A través de la comida también se activan los rasgos de identidad campesina y desde los modos de ingerir hasta el repertorio gastronómico, dan constancia de un entramado de sabores culturales compartidos con todos delante de una sartén de migas, una olla fresca o un arroz con pava y pelotas.

7. Las cuadrillas son asociaciones voluntarias, pero no son pandillas de amigos al estilo de las estudiadas por los profesores I. Homobono y J. Arpal en *EL País Vasco* y la profesora J. Cucó en Valencia. //(En primer lugar, aclarar que las “cuadrillas” vascas de los ámbitos urbanos si en algún caso adquieren el valor de estructuras primarias es probablemente por una deformación de sus propias esencias ante su manifiesta politización lo que obliga a cerrarse en el entorno. Tales sociedades informales existen no sólo allí, sino en Cantabria y todo el norte peninsular, zonas castellanas, riojanas y aragonesas y en estos casos las vinculaciones a la pandilla ni son tan estrictas ni necesariamente se mantienen después de la adolescencia. Además, los llamados grupos de solidaridad vecinal en ámbitos rurales no son grupos amigables. La sociedad norteña tradicionalmente segmentó sus estructuras conforme al género (grupos de mozos y mozas) y la edad (casados y solteros) y a cada uno le tocó su ritual y su función, pero el vínculo no fue la amistad y en realidad en el rol de “mozos y mozas” encontramos una atribución más que una adquisición: Si en una localidad eres mozo o vas con ellos o te marginas del grupo a todos los efectos, con lo que hay más una obligación que amistad.)// Desde luego las cuadrillas del sureste no son grupos de interés sino grupos de interés, más en la línea de una convivencia de práctica gremial que otra cosa.

8. Ver: Luna Samperio Manuel, *Las Cuadrillas de Murcia*, 2000.

romerías en fiestas mayores de pequeñas entidades de población rural. Además estos grupos también participan en actividades propias de nuestro tiempo como "Enuentros de cuadrillas" y conciertos o espectáculos.

La adscripción de las cuadrillas a los que hemos dado en llamar sistema cultural campesino no debe interpretarse como una adscripción necesariamente vinculada a zonas rurales y sierras apartadas y de difícil acceso. Cuando el sector primario era el fundamento de la socioeconomía de la zona, las distancias entre campo y ciudad no existieron a efectos prácticos. Salvo en el caso de una oligarquía terrateniente y una incipiente burguesía comercial, el resto de personas hablaban el mismo lenguaje cultural. A principios de siglo aún las parroquias de Murcia disponían de cuadrillas de Animeros para atender las necesidades de su cofradía o la parroquia. Más tarde cuando el desarrollo industrial fomenta las ciudades y grandes centros de población, primero en éstas y más tarde en zonas rurales, las costumbres seculares caen en desuso porque la estructura social que las había mantenido se resquebraja y también porque desde la ciudad se venden otros patrones de conducta y moda. Sin embargo, como ya he referido en varias ocasiones, la llegada de libertades democráticas y una redefinición del campo y lo rural como patrimonio, además de una explosión de cultivo de la fiesta participativa y popular recupera las tradiciones campesinas, extendidas a las cuadrillas han reaparecido de nuevo en el tejido urbano entre gente muy joven, desprovistas de sus antiguas vinculaciones religiosas, ahora como grupos independientes que por derecho obran en la sociedad civil y se justifican, no por su identificación local sino por su pertenencia al marco étnico o regional o simplemente al gusto por participar de estos lenguajes musicales.

Por último, en cuanto a los contenidos estilísticos de la interpretación de cantos y bailes, su estructuración como lenguaje propio, difiere notoriamente de los exhibidos por los grupos de Coros y Danzas, que aplican a estos contenidos musicales articulaciones inadecuadas. No se trata de una mixtura a partir de aquellas como realizan las modernas bandas de músicos folk sino una suplantación en toda regla. Se pretende imponer una versión adulcorada de los hechos ofreciéndola como la muestra representativa y genuina de las esencias de la música rural. La interpretación en el mundo musical campesino requiere el uso continuado de melismas, pugnas expresivas entre los diversos cantantes, técnicas precisas de tañer los instrumentos, capacidad de improvisación, emoción, gestos y miradas de complicidad entre los músicos y el público... en fin, el uso de unos lenguajes y discursos musicales y gestuales, identificables, precisos que no aparecen en las agrupaciones de Coros y Danzas, porque no se conoce la gramática del lenguaje y sin ello, es imposible poder representar lo que no puede representarse, porque no se sabe o no se quiere representar. En los años del régimen franquista, La Sección Femenina de Falange no salvó el folklore, más bien lo refinó a través de los filtros de ideologías pequeño-burguesas, cuya versión de los acontecimientos musicales rara vez dejó protagonismo a los "rústicos", fomentando un folklore desnatado o descafeinado, que el régimen utilizó a conveniencia para fomentar una idea cultural de España con base en la organización provincial y cuyos grupos dulcificaban de algún modo la imagen del país ante el mundo en los años de aislamiento de la postguerra. Las agrupaciones de Coros y Danzas mantuvieron y aún mantienen sus

herederos un concepto de las músicas campesinas que no bebe de este sistema cultural sino de otras aplicaciones.

La música como impresión auditiva es un todo coherente, que provoca emoción y a la vez una estructura perfectamente vertebrada de signos, símbolos y mensajes estudiada por antropólogos del discurso musical y etnomusicólogos. En el análisis y la disección de estos lenguajes interpretativos, manifiestos en el discurso musical explícito, pero también en gestos, miradas y otras formas de comunicación no verbal, hallamos las esencias del comportamiento de las músicas campesinas, como un hecho cultural distinto a otras formulaciones éticas y estéticas de otros grupos musicales, los “folklóricos” incluidos que no juegan con los elementos constituyentes de esa personalidad cultural.

Los procesos de cambio cultural, salvo catástrofe, son lentos y sinuosos, si las cuadrillas han podido mantenerse y relanzarse en nuestros días es porque han modificado en cierto modo su núcleo identitario, ahora la tendencia apunta a que estos grupos de la organización social tienden a ser más autónomos y vivir en el territorio de su pertenencia étnica, a pesar de seguir vinculándose esporádicamente a los rituales de identidad local. En cualquier caso su existencia anima el panorama de la sociedad civil y sus repertorios son una fuente de inspiración continua para creadores y reelaboradores de las músicas de raíz. Aquí nos quedamos en el proceso de reinterpretación o reelaboración de las músicas campesinas hoy, un espacio para la fusión pero también para la reformulación de ritmos y melodías, una propuesta para la interculturalidad musical en el mestizaje con las músicas de otros orígenes, sean de otras etnias, sean de otros segmentos de la propia cultura.

Bibliografía

- ENTRENA DURÁN, F. (1997) *La construcción social de lo rural*. Tecnos. Madrid.
- FIRTH R. (1991), *Elementos de Antropología Social*, Amorrortu, Buenos Aires, Argentina.
- GARCÍA CANCLININ, (1982), *Las culturas populares en el capitalismo*, Ed. Casa de las Américas, Cuba.
- 1999, *La globalización imaginada*, Ed. Paidós, Argentina.
- HOBBSAWN E. J. Y T. RANGER (EDS.), 1988, *L'invent de la tradició*, Eumo, Vic, Barcelona.
- LOMBARDI SATRIANI L.M., 1978, *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*. Ed. Nueva Imagen, México.
- LUNA SAMPERIO M., 2001, *Las Cuadrillas de Murcia*, Trenti, Murcia.
- MARTÍ JOSEP, 1995, *El Folklorismo*, Ed. Ronsel, Barcelona.
- NETTL BRUNO, 2000, “Music and Antropology”, *Relations pass present*, Bolonia , Italy.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ L., 1993, *Crónica de la Sección Femenina*, Nueva Andadura, Madrid.



Diálogos con otras culturas: músicas mediterráneas

Marta Cureses

Universidad de Oviedo

En el mes de diciembre de 1999 se celebraba en la Universidad de Oviedo el Coloquio Internacional del *International Council for Traditional Music* (ICTM) en España, que en aquella convocatoria presentaba el tema «*Music in and from Spain. Identities and Transcultural Processes*». Como aproximación a los procesos transculturales en relación a la música española de todos los tiempos, supuso una oportunidad magnífica de contacto e intercambio con especialistas de diversas universidades nacionales e internacionales. El encuentro fue además un estímulo para el interés que todo investigador siente hacia aquellas parcelas del conocimiento que le son menos familiares y, precisamente por ello, más necesarias. Aquellas aportaciones en forma de exposiciones y debates sirvieron ya para plantear un mapa nutrido de sugerencias, cuyos presupuestos metodológicos han sido una experiencia esencialmente nueva. La indagación en estudios y repertorios bibliográficos confirma la impresión inicial de encontrarnos ante un mundo por descontado apasionante, si bien necesitado aún de trabajos que entronquen antropología musical y creación sonora contemporánea. En ese mapa de sugerencias que fuimos trazando con vistas a su aplicación al ámbito de la música española del siglo XX - en especial a la segunda mitad del siglo - el entramado iba mostrando la diversidad de procesos de transculturación que pueden ser estudiados desde el punto de vista que propone este Coloquio Internacional dedicado a las transculturaciones mediterráneas.

En algunos trabajos anteriores sobre música española contemporánea hemos abordado temas próximos e incluso directamente implicados con éste, sin ninguna pretensión de carácter antropológico; nada parecido a los presupuestos rigurosos de la antropología y sí con el rigor que impone la ciencia musicológica. Hemos analizado en ellos la importancia y repercusión de diez años de actividad de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea, la música americana del compositor Carlos Cruz de Castro o el diálogo musical Norte-Sur a través de las repentizaciones impresionistas en la obra del sevillano Manuel Castillo¹, siempre desde una perspectiva estrictamente musicológica distinta de la mirada del antropólogo, dedicada a estudiar procesos distintos, tan complejos como a veces distantes de la historiografía musical más reciente para la que resulta tan necesaria. De la multiplicidad de posibilidades que ofrece este panorama hemos seleccionado sola-

1. Estos trabajos han sido publicados por la Embajada de México en Madrid, (*Sesenta años de exilio*, 2001), Fundación Autor (*Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1999) y el Departamento de Filología Anglogermánica de la Universidad de Oviedo (*Actas del Congreso «El Discurso Artístico Norte y Sur: Eurocentrismo y Transculturalismos*, 1998), respectivamente.

mente dos ejemplos muy significativos que ponen en relación las músicas de España y América, procurando elegir casos completamente distintos entre sí. En primer lugar abordamos la obra del compositor Xavier Montsalvatge, cuya producción musical adscrita a lo que se ha dado en llamar «antillanismo», siendo seguramente la más conocida, no se ha estudiado antes con la orientación que aquí se plantea. El segundo lugar lo ocupa otro catalán, Leonardo Balada, afincado definitivamente en Estados Unidos a mediados de los años cincuenta; su música es uno de los ejemplos más claros de transculturación entre dos mundos portadores de discursos sonoros que desde la óptica histórica transcurren por cauces diferentes. Ambos encajan además en el espíritu mediterráneo y en los dos casos se produce, como veremos, una interacción de sistemas socioculturales de sumo interés.

Xavier Montsalvatge: desmitificación y revalorización del antillanismo

Los autores que han estudiado la obra de Xavier Montsalvatge (Gerona, 1912), suman en conjunto un volumen considerable de páginas dedicadas al tema del «antillanismo». En cada una de las visiones ofrecidas - más o menos documentadas - hay una perspectiva de elementos comunes, y otra de elementos tan dispares como personales. Cada uno hace una lectura del fenómeno valiéndose de planteamientos que, por otra parte, están casi siempre asumidos desde el pensamiento expresado directamente por el compositor, utilizando sus mismas palabras sin ahondar más allá de ellas. Resulta sorprendente este hecho dada la recurrencia de un tema que a veces incluso puede resultar determinante en exceso; el propio Manuel Valls, en su estudio *La música española después de Manuel de Falla* titula el capítulo dedicado al compositor gerundense «El camino del antillanismo: Xavier Montsalvatge», y bajo este epígrafe va desgranando su producción hasta el año 1962. En esta fecha el compositor ya cuenta con unas cuarenta obras, de las que sólo algunas tienen que ver con el tema anunciado; no por ello se olvida Valls de mencionar orientaciones de otro signo detectables en su música, aunque el lector haya quedado ya «tocado» por ese título tan atractivo que sugiere exotismo antes que nada, por más que se insista en que lo exótico no está esencialmente presente.

Desde antes de aparecer estos rasgos antillanos existen otros elementos estéticos que ponen en relación sus obras con improntas europeas, elementos que ejercen un peso real a lo largo de toda su producción sonora y que se remontan, antes que a sus años de formación específicamente musical, a un entorno familiar culto: tanto su abuelo como su padre, aun siendo caracterizados de manera muy distinta en los *Retrats de Passaport* de Josep Pla, eran personas culturalmente notables que al margen de otras actividades profesionales dedicaron un espacio a la escritura. Es éste un dato a tener en cuenta puesto que explica tanto el por qué de una afición temprana por la poesía, como más aún la naturalidad con la que tiende a relacionarse con artistas e intelectuales diversos y la facilidad para involucrarse a través de la lectura con ese mundo de ultramar que es fuente de sugerencia en su música. Porque, abundando en la insistencia con la que se suele mencionar el tema, nunca se ha hablado de la importancia que reviste el hecho de que Xavier Montsalvatge compone, y sin duda siente, una realidad geográfica y humana que no llega a conocer hasta bastantes años

después de haber escrito la práctica totalidad de sus páginas antillanas. Hasta 1982 no viaja a Cuba, y entonces lo hace con motivo del Festival Internacional Cubano, por invitación de Alicia Alonso. En algunas ocasiones -y éste es un buen ejemplo- el conocimiento directo de la geografía no es determinante para ahondar en la expresión de intercambio con el espíritu y esencia de una comunidad diferente.

Las diversas etapas por las que discurre la trayectoria compositiva de Montsalvatge atraviesan holgadamente las tendencias más sobresalientes de la música europea de nuestro tiempo. Desde el wagnerianismo inferido más bien como mera información a través de las enseñanzas de Morera y Pahissa, el politonalismo de presencia efectiva en su obra, el ascendente en los postulados del Grupo de los Seis, especialmente vía Milhaud, hasta recalar en el «antillanismo» que se inicia en los años cuarenta para continuar en una línea propia que no evita la lectura personal de otros lenguajes sonoros más actuales como referencia. De sus maestros interesa destacar esa primera información estética del ascendente wagneriano presente en Enric Morera y Jaume Pahissa. Morera fue para Montsalvatge un excelente armonista y contrapuntista, *un músico de cuerpo entero*, aunque haya matizado su imagen diciendo que «como casi todos los músicos catalanes de su generación compuso toda su obra (por otra parte muy estimable, sobre todo sus sardanas y en particular las corales, aunque le indignaba que las citaran cuando él consideraba haberse superado en el campo de la ópera) literalmente sumergido en la estética wagneriana. Nos ponía como ejemplo a cada instante, como si se tratara del evangelio para el compositor, la obertura de *Los maestros cantores* y no se callaba que para él la música de Debussy era símbolo del arte decadente y exangüe, que Falla escribía música para gitanos de postín y que varias obras de algunos alumnos suyos superaban a las de los autores aludidos»². Pahissa presenta una imagen «mucho más dúctil y abierta» sin dejar de ser wagneriano; en ambos casos la semblanza es positiva pese a no encontrar en ninguno de ellos un modelo como orientación o inspiración. Todas las experiencias que él mismo selecciona entre aquellas *al alcance del recuerdo* en esta primera etapa están muy ligadas al ambiente cosmopolita que se respiraba en la Barcelona de los años veinte. Obviamos necesariamente algunos episodios de interés biográfico como la primera representación operística a la que asiste en el Liceo -*Der Freischütz* de Weber-, el impacto de los Ballets Russes de Diaghilev o las interpretaciones magistrales de la clavecinista Wanda Landowska. La presencia de Schoenberg en Barcelona en 1931 y 1932 no fue motivo en Montsalvatge de ningún interés especial hacia su música, todo lo contrario que la figura de Darius Milhaud, cuya ópera *Le pauvre matelot* se representó en 1932 en el Palau de la Música con el patrocinio de la «Associació de Música da Camera» bajo la dirección del autor. Esta sí parece ser una referencia decisiva para su manera de entender el sentido de la composición y su posterior enfoque.

El estudio del antillanismo, más allá de una posible estética de tintes exóticos (que por otra parte está muy de moda en los años treinta), precisa un discurso más elaborado que clarifique su sentido y la repercusión que ha supuesto para la difusión de la obra del compositor

2. Xavier Montsalvatge: *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1988; pp. 26-27.

gerundense. Las obras que contienen algún elemento de referencia -más o menos explícito- representan un porcentaje significativo en el conjunto de su catálogo. No en vano, ha triunfado la idea de que es precisamente en el antillanismo donde Montsalvatge ha llegado a encontrar una voz muy personal, con ecos de internacionalidad. Prácticamente todos los estudios realizados sobre su obra nos remiten a las *Cinco canciones negras* para soprano y piano en su primera versión de 1945, como punto de partida del antillanismo, seguidas por el *Cuarteto indiano* para cuerda de 1951, y del *Concierto breve* para piano y orquesta de 1953. Pero en rigor hay que remontarse al año 1941, cuando concibe la primera versión de los *Tres divertimentos* para piano, su primera composición tras la Guerra Civil. Ya el segundo número de esta obra contiene una habanera de la que posteriormente se han realizado otras versiones³, así como una segunda versión de la obra completa para dos pianos o piano a cuatro manos de 1983. Es ésta una complicación, añadida dado que algunas de las páginas que contienen «elementos antillanos» han pasado luego a integrarse como partes de obras de mayor alcance, se han orquestado parcial o totalmente, o bien se han transcrito para otros instrumentos. Todo ello complica el trabajo de seguimiento de este camino con sentido diacrónico.

Volviendo sobre los pasos del compositor en la revisión de este camino surge la figura de su amigo Andreu Figueras, intérprete aficionado de flabiol y buen conocedor además del folklore, así como de las posibilidades sonoras de este instrumento de procedencia ampurdanesa y rosellonesa, de quien Montsalvatge escuchó muchos de los aires de carácter improvisatorio que en los años cuarenta se incluían en los bailes de casino, entre ellos la «americana» o habanera. Se unieron entonces las reminiscencias del lenguaje sonoro de Milhaud con la idea de politonalidad que el compositor venía desarrollando durante algunos años para concebir los *Tres divertimentos sobre autores olvidados*, publicados en 1941 con muy buena acogida por parte del público, sobre todo la habanera. Los divertimentos fueron elogiados especialmente por Eugenio D'Ors y Manuel Blancafort. D'Ors llegaría incluso a cantarla aplicándole unos versos propios. Versos que para Montsalvatge eran «sofisticados y de una deliberada cursilería», y extemporáneamente calificados por Enrique Franco como «chapuceros⁴». Montsalvatge se sintió por fuerza halagado con ellos (igual que con la réplica que a esta misma música escribiera Alain Messiaen) como lo prueba su reproducción íntegra en la autobiografía:

3. Es necesario observar aquí que en el catálogo publicado por la S.G.A.E. en 1994, cuyo autor es Francesc Taverna-Bech, se detallan los tres divertimentos como sigue: I. Deciso, II. Dolce, III. Vivo. Se añade luego el dato del título original, *Tres divertimentos sobre temas de autores olvidados*, apuntando que existen varias versiones del número 2 con el título de «Habanera», a saber: versión para guitarra de Narciso Yepes y Jordi Codina, una versión para dos guitarras, otra para flauta y guitarra, y aún otra más para flauta y vibráfono, estas tres últimas de Codina.
4. Véanse las citas de estos versos en *Papeles autobiográficos* de Montsalvatge (*op. cit.* p. 51), y en *Xavier Montsalvatge* de Enrique Franco (Artistas españoles contemporáneos. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975; pp. 27-28).

«Guadalupe, estoy perdido,
 rendido de amor.
 Tu pelo me ha enamorado,
 rizado. Y su olor.
 Quiero que me des un beso,
 y otro beso, y otro más.
 Quiero que nos columpiemos
 y hasta nos tratemos con intimidad.
 Señorita Epaminondas
 cuán hondas que son
 las palabras que traen loco
 a mi co-corazón.
 Abra su merced un pecho
 que me ha hecho tan feliz
 y veré la gracia adulta
 que apenas oculta
 su sobrepelliz».

El itinerario continua en la obra que lleva por título *Ritmos*, compuesta a petición de la pianista María Canals y estrenada por ella el 10 de noviembre de 1942; posteriormente el tema sería aprovechado en el último movimiento del *Cuarteto indiano*. Pero sin perder el hilo argumental retomamos el momento en el que Montsalvatge reconoce sentirse atraído, sin saber por qué, hacia la poesía y la música americana, un episodio que en su autobiografía no se recoge hasta el capítulo séptimo, cuando en realidad ha debido estar presente desde mucho antes. Por casualidad le llega a las manos un breve libro del escritor uruguayo Ildefonso Pereda Valdés, *La guitarra de los negros*, donde se aprecian reminiscencias de García Lorca junto a pinceladas del colorismo colonial. Pereda Valdés, *negrista* de inclinación nacional, dedicó una especial atención en sus textos al hecho social, y a partir de 1929 se iniciaron sus cantos al negro «no como figura histórica sino como elemento vivo de los campos y ciudades»⁵, siempre persiguiendo esa forma estética rigurosa que caracteriza la poesía uruguaya de la época. A partir de él llega Montsalvatge al *Mapa de la poesía negra americana* de Emilio Ballagas, donde se recoge el conocido texto de Pereda Valdés «Canción de cuna para dormir a un negrito». El compositor no cita la referencia bibliográfica, de manera que no es fácil acceder al texto aludido; no obstante en la *Antología de poesía negra hispano-americana* de este mismo autor, publicada en 1935, se contienen los mismos poemas. A los textos allí compilados, sonoros, vibrantes, intensos en su contenido, acompaña un análisis que no por sucinto carece de valores definitivos en la revelación sin amputosidades del significado de un proceso de intercambio cultural de profundo entronque racial. Un proceso que dio sus frutos en una apasionada relación entre dos mundos. Lo

5. E. Anderson Imbert: *Historia de la literatura Hispanoamericana (II. Época contemporánea)*. Fondo de Cultura Económica. México 1974; p. 212.

ignorado se tornó elemento de primera necesidad, mientras la atracción por lo desconocido hizo valer sus aspectos más recónditos, los más sensibles tanto desde el punto de vista ideológico como político, al margen de ciertas malicias intelectuales impostadas.

A la literatura de vanguardia se la conoce en Cuba como «de avance», pues fue a través de la *Revista Avance* como se dieron a conocer allí muchos de sus textos desde 1927. Las corrientes surgidas a medio camino entre lo vanguardista y lo político fueron al menos cuatro: una poesía pura, representada por Eugenio Florit entre otros, una poesía social, de la que Nicolás Guillén es sin duda máximo representante, poesía negra tiznada de un espíritu fluctuante de lo histórico a lo lírico y poesía trascendentalista, representada por Lezama Lima. Claro que se dan casos de poetas que frecuentan varias de estas tendencias, entre ellos el propio Emilio Ballagas (1908-1954), que atraviesa etapas dedicadas a la poesía de tipo amoroso, religioso y especialmente sobre la vida de los negros en *Cuadernos de poesía negra* de 1934. De manera que hubo en Ballagas, como afirma Anderson Imbert, «una poesía de sensualidad verbal, una poesía pura, una poesía de tema negro. Como otros poetas de su mismo país, de su misma tendencia, de su mismo tema, de su misma generación, Ballagas, al hacer poesía negra, hace sonar las pepitas de sus palabras-maracas o inventa vocablos cascabeleros y al final, más que poesía, oímos balbuceos, interjecciones, repiques de tambor, ritmos onomatopéyas, estímulos melódicos a los reflejos condicionados de una coreografía popular»⁶. De Ballagas toma Montsalvatge el texto para una Nana, dudosamente fechada en 1946, que el poeta de Camagüey tituló «Para dormir a un negrito»:

«Dórmite, mi nengre,
drómiti, ningrito.

Cimito y merengue,
merengue y caimito.

Drómiti, mi nengre,
mi nengre bonito.
¡Diente de merengue,
bemba de caimito!

Cuando tú sia glandi,
va a sé bosíador...
Nengre de mi vida,
nengre de mi amor...

(Mi chiviricoqui,
chiviricó...
¡Yo gualda pa ti
tajá de melón!)

Si no calla bemba
y no limpia moco,

6. *Ibid.* pp. 178-179.

le va' abrí la puetta
a Visente e' loco.
Si no calla bembá,
te va' da e' gran sutto.
Te va' a llevá e' loco
dentre su macuto.
Ne la mata 'e güira
te ñama sijú.
Condío en la puetta
etá e' tatajú...
Drómiti mi nengre,
cara 'e bosíador,
nengre de mi vida,
nengre de mi amor.
Mi chiviricoco
chiviricoquito.
Caimito y merengue,
merengue y caimito.
A'ora yo te acuetta
'la maca e papito
y te messe suave...
Du'ce..., depasito...
y mata la pugga
y epanta moquito
pa que due'ma bien
mi nengre bonito»⁷.



Dotada de rasgos musicalmente tan atractivos, no es de extrañar su éxito, como también lo fue el estreno de la *Canción de cuna para dormir a un negrito*, compuesta sobre un texto del uruguayo Pereda Valdés, «un rubio hijo de godos - como lo define Alberto Zum Felde - que no tiene más vínculos con la negrería que el de una rara simpatía espiritual». La primera audición fue ofrecida por Mercé Plantada en el Ateneo Barcelonés junto al pianista Pere Vallribera el 18 de marzo de 1945. Aunque Montsalvatge afirma que no había calculado escribir otras melodías sobre el mismo tema, lo cierto es que lo hizo, y el potencial de sugerencias que contenía la poesía antillana parece que tiene mucho que ver con su decisión de poner música a otros poemas como *Chévere* y *Canto negro* del cubano Nicolás Guillén, el mayor poeta negro de lengua española⁸.

7. Emilio Ballagas: *Antología de poesía negra*. M. Aguilar. Madrid, 1935; pp. 53-54. Merece la pena detenerse en la expresión poética que revela la metamorfosis de un negro africano en el negro americanizado no exento de cierta nostalgia racial.

8. Así lo define Dario Puccini en «Introduzione alla poesia di Nicolás Guillén»: «La prima, piú corrente e sarei tentato di dire piú corruva definizione con cui viene designata la personalità letteraria di Nicolás Guillén è quella di *maggiore poeta negro di lingua spagnola*». Nicolás Guillén. *Canti cubani*. Editori Riuniti. Roma, 1961; p.7.

De toda la poesía antillana la más diferenciada del resto es justamente la poesía negra. «El folklore es riquísimo en viejos ritmos y temas afroantillanos pero sólo de 1925 en adelante todo eso adquirió valiosa significación estética. El estímulo vino de Europa. Las investigaciones afrológicas de Leo Frobenius; la negrofilia de París en la pintura de los «fauves», expresionistas y dadaístas, en la literatura, en el ballet; algunos ejemplos de arte negrista en los Estados Unidos; el uso de lo gitano, lo afro, lo folklórico, que en España hicieron García Lorca y otros, indicando que el tema negro era una moda en los años del ultraísmo. La realidad racial y culturalmente negra de las Antillas favoreció la moda. Más aún: en las Antillas fue menos una moda que un autodescubrimiento. Que el estímulo viniera de la literatura europea explica la sorprendente calidad poética de Nicolás Guillén, Palés Matos, Ramón Guirao o Emilio Ballagas, para sólo mencionar los maestros de una escuela cada vez más concurrida⁹. A la primera selección de textos añadió Montsalvatge el *Punto de habanera* de Nestor Luján y el poema de Rafael Alberti *Cuba dentro de un piano* para integrarlas bajo el título de *Cinco canciones negras*. A partir de aquí, las referencias a temas creados para esta obra de 1945 se extienden por doquier en su producción musical; basta mencionar que el tema de *Chévere*¹⁰ se encuentra incluso en el «Agnus Dei» de su *Sinfonía de Réquiem*, estrenada en 1986.

Otra de las páginas más celebradas de Montsalvatge, entre aquellas que contienen algún elemento de filiación antillanista, es *Spanish Sketch* para violín y piano (1943). *Spanish Sketch* es en realidad una parte del ballet titulado *A la moda de 1912*, fecha que hace referencia a su año de nacimiento. En el ballet se integra esta música que ambienta la acción transcurrida en el estudio de un fotógrafo por donde desfilan varios personajes para ser retratados, incluyendo la escena de un crimen pasional. Se trata de la única música que el compositor salvó de aquel ballet, escrita en ritmo de habanera sobre el que violín y piano van desgranando sus sonidos. Pero el ejemplo más interesante en la línea que ahora abordamos se encuentra en un trabajo colectivo realizado por Xavier Montsalvatge en compañía de Néstor Luján y Josep M^a Prim, y que finalmente sería publicado en 1948 bajo el título de *Album de Habaneras*. En esencia se trata de un trabajo de campo exhaustivo en el que los autores invirtieron no pocos esfuerzos: una recopilación de canciones cubanas, de las que con posterioridad se seleccionaron solamente veinte de la amplísima variedad interpretada por los marineros de la Costa Brava. Entre las muchas dificultades para su estudio destaca el carácter de oralidad que presenta esta música, unida a las múltiples variantes de signo localista y a la imposibilidad de recoger una grabación de las mismas, por lo que todo el trabajo musical hubo de anotarse manualmente. Estas habaneras «las cantan sobre todo los pescadores que las heredaron de los marineros que navegaban a alta vela a finales del siglo pasado. Las cantaban los obreros de las fábricas de tapones por contaminación y porque a principios de siglo el estilo ardientemente retórico y amoroso de estas canciones gozó de una dilatada boga»¹¹. El transcurrir del tiempo fue dejando algunas de ellas en el

9. E. Anderson Imbert; *op. cit.* pp. 187-188.

10. Dedicada al musicólogo portugués Santiago Kastner.

11. Néstor Luján, prólogo al *Album de Habaneras*. Editorial Garna S. A. 1948.

olvido, mientras que otras permanecían en la tradición oral de unos intérpretes que pocos elementos habían conseguido preservar en su versión original.

El proceso de transculturación, tan dilatado en el tiempo, dio como resultado una música sorprendente: «los pescadores adaptaron los ritmos cubanos a su clara manera de sentir. Y esta única manera de sentir la música en el bajo Ampurdán es la sardana. Así, pues, estas habaneras evanescentes, lánguidas y sensuales, de una sensualidad láctea y extasiada con un trémolo de senos de mulata, cayeron dentro del canon concreto, preciso y luminoso, de la sardana»¹². Se produjeron en este mismo proceso algunos fenómenos muy curiosos tanto en relación con las melodías primigenias como especialmente con los textos poéticos, escritos en una lengua que los marineros catalanes no hablaban habitualmente, por lo que la recopilación del *Album* poco tiene ya que ver con unas músicas y letras de indudable calidad original. Pero su mayor valor, como expone Luján en el prólogo a esta obra, es que con toda probabilidad se trata del único lugar del mundo en el que siguen siendo folklore vivo, conservando «una razón vital de existir. Y lo más paradójico es que se conservan en una región en la cual no se habla apenas en castellano y el poco que se habla no es desde luego el pomposo y literario castellano de estas canciones». Como ejemplo ilustrativo se cita la versión de Pep Gilet sobre la famosa habanera «Tecla», cuya música y letra escribiera don Eugenio Alvarez Fuentes, que el marinero de Llafranc cantaba así: «Tecla, se llamó la mulata que yo *quemelaba* (sic) con sal...». Ante el comentario espontáneo de Prim advirtiéndole que «quemelaba» no significaba nada en ninguna lengua, éste respondió: «¡Vaya si no! Que me lava con sal; la mulata que me lavaba con sal». Conviene añadir aún que resulta difícil el acceso a la publicación original que reúne las músicas de Montsalvatge, los textos de Luján e ilustraciones de Prim, tomando en consideración que solamente se editaron quinientos ejemplares, inmediatamente agotados, por lo que la obra se ha convertido en una pieza de colección para bibliófilos.

Posteriormente Montsalvatge proseguirá en esta línea con el ya mencionado *Cuarteto indiano* y Poema concertante de 1951, *Caleidoscopio* (1955) y *Lullaby* (1957), versión para piano y violín que el propio compositor realizó de su ya famosa *Canción de cuna para dormir a un negrito*, un prodigio de musicalidad que brota de las sonoridades subterráneas, de los sonidos negros de la poesía antillana. Siguen las *Tres danzas concertantes* (1960), *Sketch* (1966), *Allá en mi Cuba* para coro a capella (1969) o *Concertino 1+13*, una obra compuesta a petición del Festival Internacional de Música de Barcelona en 1975, cuyo título responde a la presencia de un violinista acompañado de otros trece instrumentos de cuerda. Completan la relación el *Concierto capriccio de 1975*, la *Fantasia sobre un coral luterano* (1979) y la *Fantasia para guitarra y arpa* (1983). En todas estas obras existen referencias explícitas del espíritu antillano que, siempre exótico para algunos oídos, festivo o misterioso, a veces expresión de sufrimiento, otras nostálgico e incluso grotesco, pero siempre evocador, denota la gran expresividad que los sonidos pueden desarrollar allí donde la palabra deja de significar para hacer que la música sea su única imagen.

12. *Ibid.*

Leonardo Balada: América mediterránea

Desde su etapa de formación, el contexto en el que va perfilándose el trasfondo estético de Balada (Barcelona, 1933) se desenvuelve entre el mundo catalán de los primeros años de estudio en el Conservatorio del Liceo barcelonés y el americano de su segunda etapa, desarrollado sobre todo en el New York College of Music y en la Juilliard School de Nueva York, donde finaliza los estudios de composición y dirección de orquesta. Durante estos años tiene como profesores a Vincent Persichetti, Aaron Copland, Norman Dello-Joio, Alexander Tansman e Igor Markevitch, todos ellos nombres de primera línea y nivel internacional en la música de nuestro siglo. Hablamos por tanto de una línea de creación que aún siendo susceptible de interpretarse como heterodoxa contiene dos realidades perfectamente compatibles. Tanto el contexto americano en que despliega su actividad musical desde hace más de cuarenta años, como la voluntad de preservación de sus raíces mediterráneas, han tenido la oportunidad de convivir en su expresión sonora. Quizá por ello sea éste uno de los ejemplos más claros de hibridación sonoro-cultural que pueden encontrarse entre los compositores que configuran la historia de la música española de la segunda mitad de siglo.

Coincidiendo con la fecha en la que finaliza los estudios en la Juilliard School, año 1960, el compositor barcelonés lleva a cabo una primera e importante colaboración con Salvador Dalí, a quien conoce precisamente en Nueva York: un trabajo de carácter satírico sobre el pintor Pier Mondrián concebido por Dalí y realizado conjuntamente para la televisión americana; en 1967 nuevamente protagonizarían juntos otro proyecto, en esta ocasión un «happening» en el Lincoln Center. Las actividades en el ámbito docente de aquel país pronto se multiplican: trabaja como profesor en la Walden School, en la United Nations International School, y también como compositor-residente en el Aspen Institut antes de trasladarse definitivamente a la Universidad Canergie-Mellon de Pittsburgh, donde ya en 1970 comienza su dedicación como profesor de composición y en la que continua hasta nuestros días como catedrático de esta especialidad.

Inicialmente su trayectoria se muestra al margen de las tendencias y caminos emprendidos por sus coetáneos, que entonces optan en muchos casos por las rutas europeas, especialmente hacia París o Darmstadt. Tampoco la práctica dodecafónica (casi obligada en esos años) resulta atractiva para él, de manera que la opción de abandonar el continente va a resultar al fin un riesgo sobradamente compensado por la posibilidad de acercarse a otros lenguajes; en un primer momento a través del magisterio de Copland, Markevitch o Persichetti, quienes le enseñaron, según afirma él mismo, a estar enterado de todo cuanto sucedía en la música de su tiempo, sin que por ello se sintiese obligado a filiaciones que con frecuencia se convierten en verdadero sectarismo.

Entre los años 1956 y 1960 Balada atraviesa un proceso que no es ya exclusivamente de perfeccionamiento en la composición, sino de absorción de un mundo culturalmente distinto. Este concepto de lo «distinto» culturalmente nos lleva a reflexiones como las enunciadas por Josep Martí en su artículo «Culturas en *Contacto* en nuestra sociedad actual»; reflexiones en torno a la pluriculturalidad a través del fenómeno musical, al

multiculturalismo, que pueden enfocarse desde una perspectiva neutra, como es el fenómeno de contacto entre culturas distintas, o bien desde una visión más específica, entre las que pueden darse dentro de un mismo estado. Se sugiere así la idea del *melting pot* o integración total que se da en Estados Unidos, implicándose en ello «una ideología, como discurso y como conjunto de prácticas y políticas»¹³. Esta idea de pluriculturalidad que sugiere la existencia de un marco real de libertad, permite en el caso que nos ocupa la actitud receptiva que se da en relación al proceso de asimilación de valores culturalmente exógenos hasta entonces, en convivencia con aquellos que le vinculan a sus orígenes españoles y más aún a sus raíces catalanas.

Aunque es cierto que Balada nunca se ha reconocido en la imagen del músico americanizado que han querido ver algunos, no lo es menos que su decisión de involucrarse totalmente en la vida musical de América ha revelado una gran capacidad de integración, una integración a la que su música no puede -tampoco lo evita- escapar. Ya en 1966 realiza su primer contrato editorial con la General Music de Nueva York, dedicada a la música contemporánea, y a partir de este momento comienza a caminar con gran soltura e independencia estética. Prescindiendo de elementos melódicos y armónicos en sentido tradicional, trabajando sobre elementos espaciales, se inicia un periodo que puede sintetizarse en sus propias palabras: «Había encontrado mi propio lenguaje, concebido a base de conceptos espaciales, de puntos, líneas, efectos electrónicos recreados con instrumentos, contrastes dinámicos extremos, texturas densas, siempre bajo un ritmo o pulso preponderante, desechado por los compositores del momento, desde Xenakis a Penderecki. Era una música que clamaba el drama, la sensualidad y el impacto emocional, de gran teatralidad, concepto excomulgado en el mundo del post-Webern. Ya no existían ideas temáticas, ni armonías reconocibles ni formas tradicionales. Tampoco existían despliegues fríos y calculados como los que escuchaba casi a diario en conciertos ofrecidos en el MacMillan Theater de la Universidad de Columbia, en el alto-Oeste de Manhattan, centro-mirador de las músicas del momento. Este nuevo paso constituyó para mí una victoria de amor propio, el encontrar mi propia voz en el mundo de la vanguardia del momento»¹⁴.

El estudio de las obras que integran su catálogo en el periodo inmediatamente posterior -entre ellas un *Concierto para piano y orquesta* de 1964, *Concierto para guitarra y orquesta* de 1965 o *Geometrías nº1* de 1966 - revela un proceso que le lleva a implicarse en la asimilación de conceptos tales como identidad y etnicidad. Este será el origen de una obra más simbólica que programática, la *Sinfonía en negro (Homenaje a Martin Luther King)* compuesta en 1968; en ella las reminiscencias afro-americanas se mezclan con la línea vanguardista del Balada de la primera etapa, mientras que los elementos simbólicos quedan reflejados en los cuatro movimientos: *Oppression*, *Chains*, *Vision* y *Triumph*. La importancia de esta obra radica en el sentido que se le da a la conjunción entre lo contemporáneo y lo

13. Josep Martí: «Culturas en *Contacto* en nuestra sociedad actual. Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través del fenómeno musical». *Música Oral del Sur* nº3, Granada 1998; pp. 127-146.

14. Leonardo Balada: «Perfil de mis andanzas compositivas». *Escritos personales* (inéditos, cedidos por cortesía del compositor). Pittsburgh, mayo 1997.

étnico-tradicional, y sin duda en el germen que hace presentir la reaparición de lo étnico en su próxima obra, la cantata *María Sabina*. Camilo José Cela es el autor del texto para esta obra compuesta en 1969 y portadora de valores étnicos muy fuertes. Dichos valores se hallan representados en la figura de una hechicera indio-mexicana. Basada en hechos reales, narra la historia de María Sabina, sacerdotisa del antiguo culto pagano condenada por su pueblo, así como la defensa que ella misma hace de sus prácticas. La María Sabina real vivía en Oaxaca, y de hecho fue objeto de diversos estudios y artículos que analizaron su caso desde el punto de vista antropológico: una mujer a la que el pueblo condena a morir del mismo modo que anhela besar con veneración su túnica. Una obra de importante trasfondo ideológico-dramático que causó gran impacto en su estreno en el Canergie Hall de Nueva York en 1970. El interés por temas de la América hispana continuará aún en 1974 con la cantata para narrador y orquesta *Ponce de León*, basada en la figura del descubridor. Entre 1975 y 1981 se desarrollan un grupo de obras que semejan un crisol en el que se vierten homenajes sonoros a las músicas de su entorno catalán de juventud y a la música española más tradicional. En 1975 compone *Homenaje a Casals* y *Homenaje a Sarasate*, ambas estrenadas por la Orquesta sinfónica de Pittsburgh. La primera de ellas se basa en el «canto de los pájaros» - melodía catalana que Casals acostumbraba a interpretar al final de sus recitales - y la segunda sobre un ritmo inspirado brillantemente en el «Zapateado» para combinar valores tradicionales y nuevos. El estreno de esta última obra mereció un interesante artículo en *High Fidelity/Musical America* que además de ensalzar su capacidad de evocación del sabor español mediante estructuras nuevas, pone de relieve hasta qué punto la creación musical de Balada ha encontrado ya en esa fecha un lugar propio en el contexto musical americano¹⁵. En esta misma línea se desarrollan *Four Catalan Melodies* de 1978, escritas para guitarra por encargo de Andrés Segovia, y la *Sardana* de 1979, una versión libremente tratada de la danza nacional de Cataluña que mereció el siguiente comentario publicado en el diario *Pittsburgh Press*: «It's all as sunny, colorful and irresistible as a Spanish fiesta». También se estrenó con gran éxito *Quasi un pasodoble* (1981), una fantasía musical basada en los ritmos del pasodoble que en palabras del crítico de *The New York Times* podría haberse subtitulado «Claude Debussy lleva a Charles Ives a una corrida de toros». El comentario no deja de ser además de anecdótico interesante por las líneas dedicadas a subrayar la importancia de saber manejar con destreza y sensibilidad un material aparentemente banal, algo que Donal Henahan relaciona con la práctica habitual tiempo atrás en algunos otros compositores como el mexicano Silvestre Revueltas¹⁶. Al año siguiente, como si se

15. «*Zapateado* is one of those heel-stomping, hand-clapping, finger-snapping dances, and Balada preserves the Spanish flavor throughout the shifting patterns. The work swirls wildly through many different tonalities but the melody, flavor, and thrust are never lost because the music is propelled so strongly by the powerful, throbbing rhythms». C.A.: «Pittsburgh Sym.: Balada Premiere», *High Fidelity/Musical America*, August 1976.
16. «This listener also was put in mind at times of Revueltas's, the Mexican composer who used popular Latin material as raw material for some striking pieces a generation or so ago. Mr. Balada, while referring now and then to the most modish style, knew how to keep his audience involved with this piece by always providing either a melodic or a rhythmic line that could easily be followed. The worst contemporary composers seem not to know that some such balancing acts are necessary in any listenable piece of music» (Donal Henahan: «Philharmonic: Lopez-Cobos Conducts Premiere», *The New York Times*, Thursday, November 25, 1982).

tratase de una misma vía pero ahora en dirección contraria Balada compone *Quasi Adelita*, casi al mismo tiempo que su primera ópera, *Hangman, Hangman!*, con texto en inglés del propio autor. La idea sobre la que descansa no puede ser más reveladora del proceso que estamos describiendo, pues toma como inspiración una canción de cow-boys para ilustrar un escenario que nos sitúa en el ambiente del Far-West. Un tema de apariencia trivial que en realidad contiene una fuerte crítica social a través de la sátira del protagonista del oeste americano, y que tendrá su continuación en una ópera de 1997, *The Town of Greed* también sobre un texto suyo y que subtitula «A cartoon tragi-comic chamber opera».

En este proceso mencionaremos por último *Zapata: Imágenes para orquesta*, de 1987, surgida a partir de la ópera homónima que Balada compone en 1984 sobre textos de Tito Capobianco y Gabriela Roepke. El tema de la ópera gira en torno a la figura de Emiliano Zapata, personaje principal junto al de Josefa, y adopta tintes históricos que arrancan del cortejo fúnebre de mujeres que llevan flores a la tumba de Zapata mientras entonan un corrido, para trasladarse retrospectivamente a diversos episodios de la vida del héroe hasta concluir con su muerte a manos de los soldados de Guajardo. Tanto en la ópera como en las imágenes para orquesta Balada reúne y combina con acierto los sonidos más novedosos junto a los sonos de páginas tan famosas como *Adelita*, *La cucaracha*, *Jarabe*, *la Marsellesa* o *la Internacional*, tratadas todas ellas con tintes modernistas que se prolongan en otros temas de creación propia, aunque asimismo inspirados en melodías del folklore mexicano. Llegados a este punto cabe preguntarse cómo es posible interpretar estas secuencias de música popular introducidas en algunas de las páginas mencionadas, como *Zapata: Imágenes para orquesta*, *Hangman, hangman!* o *Quasi Adelita*. Cómo entender la presencia estructural de elementos de procedencia popular en un discurso original de signo opuesto. Gillo Dorfles ofrece una teoría propia sobre el tema al abordar el problema de las relaciones entre música culta y música de consumo; afirma que «entre un Boulez, un Pousseur, un Stockhausen, un Berio, un Nono y las canciones cantadas por Rita Pavone, por Celentano, por Bobby Solo - cita ejemplos italianos que hace valer igualmente para Francia o Estados Unidos - no hay ningún punto de contacto; es más, introducir en la música «de consumo» elementos de la música culta resultaría inconcebible, y ni siquiera sería advertido como formando parte del tejido musical»¹⁷. De este modo, la presencia de sonidos populares en un contexto serio sólo tiene según Dorfles una «eficacia blasfematoria o existencial» pero no una eficacia musical. Admite en cambio que la ósmosis sí se produce en el *pop-art* figurativo; el todo unitario o *gestalt* que se produce en el collage pictórico nunca se repetirá en el collage musical, es decir que en la música el divorcio entre estos elementos es mayor que en cualquier otra forma artística.

17. Esta teoría, recogida por Dorfles en *Nuevos ritos, nuevos mitos* (Lumen. Barcelona 1969; pp. 219-221), viene ilustrada con el ejemplo del *Teatrino* de Giuseppe Chiari, ofrecido en el Fuerte Belvedere (Florence, 1964) con motivo de la convención «Arte y tecnología». Sin embargo dicho ejemplo no llega a sostener claramente la teoría, teniendo en cuenta que se refiere a un espectáculo escénico-musical en el que, en un determinado momento, se introduce un fragmento de una «canción de consumo» suministrada desde el escenario por un pick-up. No queda claro, pues, en qué consistiría el tejido musical original ni el por qué de la escisión estructural de elementos.

Pero la manera de interpretar las músicas que como éstas experimentan un proceso de transculturación, estas músicas de uno u otro modo «intervenidas» -un término harto frecuente en el arte plástico con respecto a soportes tradicionales en esencia alterados- revelan lo que Martin Stokes ha tratado de sintetizar en sus postulados sobre etnicidad, identidad y música: «Music is clearly very much a part of modern life, and our understanding of it, articulating our knowledge of other peoples, places, times and things, and ourselves in relation to them. Music does not then simply provide a marker in a prestructured social space, but the means by which this space can be transformed», teniendo presente que el mayor problema se presenta en cuanto se menciona la cuestión de la etnicidad: «Ethnicity is perhaps the more problematic word. Ethnicities are to be understood in terms of the construction, maintenance and negotiation of boundaries, and not on the putative social 'essences' which fill the gaps between them. Ethnic boundaries define and maintain social identities, which can only exist in *a context of opposition and relativities*»¹⁸. En un contexto definido en términos de parentescos y oposiciones, no resulta difícil descubrir las identidades personales en virtud de raíces sólidas, aun en su heterogeneidad, tanto en el caso de Leonardo Balada como en el de Xavier Montsalvatge. Reconocerse y aceptarse en ellas es algo que aún no ha llegado a adquirir el rango de planteamiento definitivo; y es a partir de aquí desde donde la antropología musical tendrá un amplio campo sobre el que trabajar en el futuro.

18. Martin Stokes (ed): *Ethnicity, Identity and Music*. Berg. Oxford/New York, 1997. Cita Stokes a M. Chapman, M. McDonald y E. Tonkin en su introducción a *History and Ethnicity*. Routledge. London 1989.

Transculturaciones científicas:

La investigación de la música árabe y de al-Andalus. Análisis bibliográfico.

Reynaldo Fernández-Manzano

Presidente de la revista *Música Oral del Sur*

«Para todo escritor es siempre una cosa nueva y sorprendente que su libro, una vez que se ha separado de él, continúe viviendo con vida propia... Quizás le olvidará casi completamente, quizá se elavará por encima de las concepciones que allí ha depositado, quizá no le volverá a otr más y habrá perdido ese impulso con que volaba cuando concebía el libro; sin embargo, el libro se busca lectores, inflama existencias, proporciona felicidad, espanto, produce nuevas obras, llega a ser el espíritu de nuevas acciones»

F. Nietzsche *Humano, demasiado humano* (1874-1878)¹.

La música árabe no sólo fue el referente oriental y exótico para los europeos y fuente de inspiración de nuevas creaciones², sino que también motivó una preocupación científica por su conocimiento, imbricada en las corrientes metodológicas, filosóficas e ideológicas en las que se ha desarrollado la ciencia actual, y de la que han participado los investigadores de los países islámicos.

Los libros se ordenan tradicionalmente por índices alfabéticos de autores, títulos y materias. Las técnicas de documentación incorporaron las búsquedas múltiples, las palabras claves, los resúmenes, etc. Para la musicología tomará gran importancia la ordenación cronológica de las obras, lo que permite ubicarlas en el contexto de una serie de investigaciones sobre la misma materia³.

Hace tiempo que vengo trabajando sobre la bibliografía de la música árabe, sobre los libros que cuentan otros libros, los modifican, los transforman, los adaptan a un saber específico, los enfocan desde perspectivas nuevas, sobre su difusión, influencia y manera en que los relatos escritos de historias, técnicas y mitos se interrelacionan en el ámbito de una materia concreta.

La antropología cultural nos puede ofrecer otro ángulo de mirada: el de producción intelectual en el marco de las corrientes metodológicas más generales, de las que participan, en mayor o menor medida, los autores de forma consciente o inconsciente, objeto de esta intervención.

1. Nietzsche, F.: *Humano, demasiado humano* (1874-1878), *Obras completas de Federico Nietzsche*, Madrid, 1932, III, 136.

2. Fernández Manzano, R.: «El orientalismo en la música europea», *Revista de musicología, III Congreso nacional de musicología*, Madrid, 1991, XIV, 1-2, 423-427.

3. Sobre una ordenación cronológica de la bibliografía de la música árabe véase: Fernández Manzano, R.: «Árabe, música», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid 1999, I, 505-520.

«Un texto no es un objeto dado, sino una fase en la realización de un proceso de entendimiento».

Hans-Georg Gadamer *Verdad y Método II*⁴.

1. Folklore e inicios de la etnomusicología.

A finales del siglo XIX se produce una tendencia europea de creación de *Sociedades de Folklore*, como la de Londres de 1878, la *Sociedad Antropológica Sevillana*, en 1871, fundada por Antonio Machado Núñez (padre de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo); la puesta en marcha del *Folk-Lore Español*, *Sociedad para la Recuperación y Estudio del Saber y las Tradiciones Populares*, impulsada por Machado y Álvarez en 1881; el *Folk-Lore Andaluz* (de 1881) con la publicación de la revista del mismo nombre a partir de 1882; el *Folk-Lore Frexense* de 1882; la asociación del *Folklore Italiana* de 1884; la *Sociedad de Tradiciones Populares*, establecida en el *Museo de Etnografía de Trocadero*, de París, de 1886, o la *Sociedad de Tradicionistas*, igualmente parisina, de 1887; la *Sociedad para la Sabiduría Popular*, en Berlín de 1890, o la también alemana *Asociación para la Sabiduría Popular*, del ducado de Hesse, de 1901... En el caso andaluz, gracias a estos movimientos se abrieron paso las corrientes krausistas, evolucionistas y modernistas.

En el ámbito que nos ocupa, las preocupaciones metodológicas se centrarán en recoger y transcribir la música árabe de tradición oral, así como potenciar las instituciones encargadas de su enseñanza y difusión. El papel protagonista lo tendrán las melodías, letras e instrumentos musicales. Podríamos mencionar una larga lista de autores que han trabajado en la recuperación del patrimonio musical, a modo de ejemplo citaremos algunos: Šihāb al-Dīn (1892)⁵, Sonneck (1902)⁶, Rouanet y Yafil (1904)⁷, Yafil (1904)⁸, Laffage (1905)⁹, Chottin y Ricard (1931-33)¹⁰, R. d'Erlanger (1937)¹¹, García Barriuso (1939, 1944, 1950)¹², Chottin (1939)¹³, Larrea Palacín (1952-53, 1956, 1957)¹⁴, Raḡa ī Darwīš (1955)¹⁵, Comité Supérieur de la Musique (Egipto, 1963)¹⁶, S. al-Hilū (1965)¹⁷, 'Abd al-Wahhāb

4. Gadamer, H.: *Verdad y Método II*, Tübingen, 1986; trad., Salamanca, 1992, 333.

5. Šihāb al-Dīn, M.: *Safnat al-mulk wa-naḡḡat al-fulk* (Colección de muwaššasas), El Cairo, 1892.

6. Sonneck: *Chants arabes de Maghreb*, París, 1902, 2 vol.

7. Rouanet, J. y Yafil, E. N.: *Repertoire de musique arabe et maure*, Argel, 1904.

8. Yafil, N. E.: *Maḡmū'at al-aḡānī wa-l-alān min kalām al-Andalus*, (Conjunto de cantos y melodías de al-Andalus), Argel, 1904.

9. Laffage: *La musique arabe: ses instruments, ses chants*, Túnez, 1905, fasc. I, II y III.

10. Chottin, A. y Ricard, P.: *Corpus de musique marocaine*, París, 1931-1933, 2 fasc., 72-76.

11. D'Erlanger, R.: *Mémoires tunisiennes*, París, 1937.

12. García Barriuso, P.: *Ecos del Magreb*, Tanger, 1939; «La música clásica de Al-Andalus: Las nūbas», *África*, 26, Madrid, 1944; *La música hispano-musulmana en Marruecos*, Madrid, 1950.

13. Chottin, A.: *Tableau de la musique marocaine*, París, 1938, *Chants arabes d'Andalousie*, París, 1939.

14. Larrea Palacín, A.: *Cancionero judío del Norte de Marruecos*, Madrid, 1952-53, 2 vols.; y al-Bustānī, F.: *Nūba Ibiḡān*, Tetuán, 1956; Larrea Palacín, A.: *Cancionero del África Occidental Española*, Madrid, 1957.

15. Raḡa ī, F. y Darwīš, N.: *Al-Muwaššasat al-andalusiyya*, (Las muwaššasas de al-Andalus), Alepo, 1955.

16. Comité Supérieur de la Musique: *Turāḡuna al-mīṡiqī* (Nuestro patrimonio musical), ed. A. Šafīq Abū 'Ūf y Ibrāhīm Šafīq, El Cairo, 1963, 4 vols.

17. al-Hilū, S.: *Al-Muwaššasat al-andalusiyya: naṡ'atu-ha wa-ḡawwuru-hā*, (Las muwaššasas de al-Andalus, origen y desarrollo), Beirut, 1965.

(1966)¹⁸, Boucheman (1971)¹⁹, Ministère de l'Information et de la Culture (Libia, 1975)²⁰, Y. al-Sāmi (1980)²¹, Tūma (1980)²², Qadirbuh (1982)²³, Ša'ūbī (1982)²⁴, Sidqī Rašīd (1982)²⁵, Yillis y Hafnāwī (1976 y 1982)²⁶, Briouel (1985)²⁷, Vigreux (1985)²⁸, etc.

2. Difusionismo.

Aunque el evolucionismo fue la teoría dominante empleada para explicar la diversidad de las culturas del mundo, desde el evolucionismo biológico de Darwin (1809-1882), al evolucionismo cultural de Morgan (1818-1881) o Tylor (1882-1917), coexistió con ella la teoría del difusionismo o de las relaciones de préstamo, con figuras como Smith (1871-1937), Perry (1887-1949), Rivers (1864-1922), Graebner (1877-1934), Wilhelm Schmidt (1868-1959), etc.

Los estudios sobre música árabe participaron de la metodología difusionista, que se centrará en los orígenes de la misma y en la búsqueda de sus características predominantes, como de su posible influencia en la música europea.

Básicamente, podríamos agrupar las teorías difusionistas en torno a la música árabe en los siguientes elementos:

- La música árabe se considerará como un puente, un hilo transmisor de las culturas milenarias de Egipto, Mesopotamia y el imperio sasánida persa. Será a partir del estudio de los tratados musicales (Farmer, 1925, 1930; R. d'Erlanger, 1930-1959)²⁹ cuando se dará mayor importancia al peso de la filosofía griega como motor de desarrollo de la música árabe, con toda la carga simbólica que el mundo griego ha tenido para Europa como cuna civilizatoria. La Edad Media europea será concebida como un tiempo de barbarie, el mun-

18. 'Abd Al-Waahhāb, H. H.: «Al-mūsīqā wa ālāt al-arab fi l-quṭr al-tūnisi», (La música y los instrumentos de música en Túnez), *Waraqāt*, II, Túnez, 1966, 171-274.

19. Boucheman, A. de.: «Quatorze chansons de l'Arabie du Nord accompagnées à la Rabāba», *Bulletin d'Études Orientales*, XXVI, 1971, 1-28.

20. Libia, Ministère de l'Information et de la Culture: *Al-Alāt al-m_s_qiyya al-a'biyya*, (Los instrumentos de la música popular), Trípoli, 1975.

21. al-Sāmi, Y.: *Al-Nawbāt al-andalusīyya al-magribīyya*, (Las nūbas de la música andalusí en Marruecos), Casablanca, 1980, 2 vols.

22. Tūma, H. H.: *Maqām Bayātī in the arabic Taqṣīm*, Berlín, 1980.

23. Qadirbuh, A. I.: *Ugniyāt min bilādī*, (Canciones de mi país: estudio y análisis del canto popular libio), Trípoli, 1982.

24. Ša'ūbī, I.: *Dalāl al-aḡām li-ṭullāb al-maqām*, (El maqām iraquí), Bagdad, 1982.

25. Šidqī Rašīd, B.: *Agānī mirīyya ā'abiyya*, (Cantos populares egipcios), El Cairo, 1982.

26. Yillis, I. y Hafnāwī, A.: *Al-Tuṣāf al-ḡina'ī al-ḡa'za'irī al-muwaššāt wa-l-azḡāl*, (Colección de textos de nūbas argelinas), Argel, 1976 y 1982.

27. Briouel, M.: *al-Mūsīqā al-andalusīyya al-magribīyya: nubāt garḥa al-Hsīm*, Casablanca, 1985.

28. Vigreux, Ph.: *La Derbouka: Technique fondamentale et initiation aux rythmes arabes*, Aix-en-Provence, 1985.

29. Farmer, H. G.: *The Arabian influence on musical theory*, Londres, 1925; *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, Londres, 1930. D'Erlanger, R.: *La musique arabe*, París, 1930-1959.

Los autores mencionados, a modo de ejemplo, en ningún momento se circunscriben a una sola tendencia metodológica, de hecho, algunos son citados en diversas corrientes y su inclusión en uno o varios epígrafes se debe a que en algún momento de su obra, y en ocasiones dedicándole monografías y artículos, han defendido esas teorías.

do islámico tomará la antorcha del conocimiento clásico y servirá de eslabón entre este y el orbe occidental, transmitiendo los saberes en la Baja Edad Media lo que posibilitará el resurgir europeo del Renacimiento. Europa se reencuentra con sus orígenes y sólo tiene que agradecer al mundo árabe haberle servido de vehículo.

- Aplicando estos parámetros al caso español, se produce un fenómeno curioso, donde se mezcla la ideología con el difusionismo y la ciencia. La pervivencia durante toda la dominación islámica de los mozárabes (comunidades de cristianos en territorio musulmán) justificará la ideología de reconquista, y según algunos investigadores, influirá de forma decisiva en el esplendor de la cultura de al-Andalus (Simonet, 1875, 1897)³⁰, como sería el caso de la creación de formas autóctonas: la muwaššaa y el zéjel (la muwaššaa utilizaba el árabe clásico con la lengua romance y el zéjel -en árabe dialectal o hispanoárabe- también incluía diversos romancismos). Por último, el canto llano o canto litúrgico de la iglesia dejaría su huella en los modos de la música andalusí (Salvador-Daniel, 1879 y García Barriuso, 1939, 1950)³¹.

- En la cara opuesta, y continuando con el mito romántico de fascinación por lo exótico, la música árabe habría sido la fuente del desarrollo de la música europea, jugando la Península Ibérica e Italia un papel destacado. El esplendor de la vida urbana del Islam, la riqueza del comercio y la fastuosidad de las cortes, propiciarían un gran auge de la música y los instrumentos musicales. Los trovadores imitarían a los poetas y músicos árabes, el amor cortés derivaría del amor 'udrí, la muwaššaa y el zéjel serían el origen del villancico hispánico o del virelai francés.

En esta polémica a favor o en contra de la influencia de la música árabe en la europea participan los más destacados investigadores del momento, durante más de sesenta años, fundamentalmente desde la década de los años veinte, intensificándose a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. Menéndez Pelayo (1894)³², Ribera (1922, 1923, 1927)³³, Menéndez Pidal (1924, 1941, 1951)³⁴, Hammer-Purgstalla (1936)³⁵, H. Anglés

30. Simonet, F. J.: *La música entre los árabes andaluces*, Granada, 1875; *Historia de los Mozárabes de España*, Madrid, 1897 (fecha del prólogo), Madrid, 1983, 4 vols.

31. Salvador-Daniel, F.: *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, 2 ed., Argel, 1879. García Barriuso, P.: *Ecos del Magreb*, Tanger, 1939; *La música hispano-musulmana en Marruecos*, Madrid, 1950.

32. Menéndez Pelayo, M.: «De las influencias semíticas en la literatura española», *La España moderna*, marzo, 1894.

33. Ribera, J.: *La música de las cantigas*, Madrid, 1922; *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, Madrid, 1923; *La música árabe y su influencia en la española*, Madrid, 1927.

34. Menéndez Pidal, R.: *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924; *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1941; «Sobre primitiva lírica española», *De primitiva lírica española antigua épica*, Buenos Aires, 1951, 115-128; «Cantos románicos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar», *Boletín de la Real Academia Española*, 31, 1951, 187-270, reimpreso en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, 1956.

35. Hammer-Purgstalla, M.: «Notes sur Muwassahat et Ezdjal, deux formes de poèmes arabes et les Ottave rima, inventions des Arabes attribués au Italiens», *Journal Asiatique*, agosto, 1936, 155-173.

(1943-58)³⁶, Nikl (1946)³⁷, Spanke (1946)³⁸, Gabrieli (1947)³⁹, H. Pérès (1947)⁴⁰, Zerrüqī (1950)⁴¹, Morère (1951)⁴², Roncaglia (1951)⁴³, Ganz (1953)⁴⁴, Le Gentil (1954, 1963)⁴⁵, Li Gotti (1955)⁴⁶, A. Galmés (1955-56)⁴⁷, E. García Gómez (1956, 1962)⁴⁸, D. Alonso (1961)⁴⁹, Stern (1964)⁵⁰; Davis (1967)⁵¹, Gangutia (1972)⁵², Gorton (1974)⁵³, Simon (1981)⁵⁴, R. de Zayas (1981)⁵⁵, Pacholczyk (1983)⁵⁶, Shiloah (1991)⁵⁷, etc.

3. El «espíritu de los pueblos»: nacionalismo.

«En la historia, el Espíritu es un individuo de una naturaleza a la vez universal y determinada, un pueblo, y el espíritu al que nos enfrentamos es el *esprit du pueblo*», (Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia*, impartidas en el semestre de invierno de 1822-1823 al de 1830-31, en la Universidad de Berlín).

36. Anglés, H.: *La Música en las Cantigas de Santa María del rey Alfonso El Sabio*, facsímil, transcripción y estudio crítico, Barcelona-Madrid, 1943-1958, 3 vols.
37. Nikl, A. R.: *Hispano-Arabic Poetry and its relations with the old Provençal Troubadours*, Baltimore, 1946.
38. Spanke, H.: «La teoría árabe sobre el origen de la lírica románica a la luz de las últimas investigaciones», *Anuario Musical*, I, 1946, 5-18.
39. Gabrieli, F.: «La poesía árabe e la letteratura occidentale», *Storia e civiltà musulmana*, Nápoles, 1947, 64-82.
40. Pérès, H.: «La poésie arabe d'Andalousie et ses relations possibles avec la poésie des troubadours», *Islam d'Occident: Cahiers du Sud*, Marsella-París, 1947. Zerrüqī, M.: «Musique occidentale et musique arabe», *IBLA*, Túnez, 1950, 268-278.
41. Zerrüqī, M.: «Musique occidentale et musique arabe», *IBLA*, Túnez, 1950, 268-278.
42. Morère, M.: «Les données historiques de l'influence de la poésie andalouse sur la lyrique des troubadours», *Annales de l'Institut des études occitanes*, 7, 1951.
43. Roncaglia, A.: «Di una tradizione lirica pretrovadoresca en lingua volgare», *Cultura Neolatina*, 11, 1951, 213-249.
44. Ganz, P. F.: «The Cancionerillo mozárabe and the origin of the Middle High German Frauenlied», *Modern Language Review*, 48, 1953, 301-309.
45. P. Le Gentil, P.: *La virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, París, 1954.
46. Li Gotti, E.: *La tesi araba sulle origini della lirica romanza*, Florencia, 1955.
47. Galmés de Fuentes, A.: «Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana», *Boletín de la Real Academia de la Lengua Española*, 1955-56, 42-43.
48. García Gómez, E.: «La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica», *AL-ANDALUS*, 21, 1956; «Sobre la influencia árabe en la lírica romance», *Revista de Occidente*, 2, 1962, 17.
49. Alonso, D.: *Primavera temprana de la literatura europea: lírica, épica, novela*, Madrid, 1961.
50. Stern, S. M.: *Les chansons mozarabes*, Oxford, 1964; «Esistono dei rapporti letterari tra il mondo islamico e l'Europa occidentale dell'Alto Medio Evo?», *L'Occidente e l'Islam nell'Alto Medio Evo*, Spoleto, 1964, 639-66, 811-31; «Andalusian Muwashshas in the musical repertoire of North Africa», *Primer Congreso de Estudios Árabes e Islámicos* (Córdoba, 1962), ed. Madrid, 1964, 318-338.
51. Davis, M.: «Current Scholarship on the Origins of the Medieval Provençal Lyric: Some Conclusions», *Philologica Pragensia*, 10, 1967, 92 y ss.
52. Gangutia, E.: «Poesía griega de amigo y posía arábigo-española», *Emerita*, 40, 1972, 329-396.
53. Gorton, T. J.: «Arabic influence on the troubadour: documents and directions», *Journal of Arabic Literature*, 5, 1974, 11-16.
54. Simon, A.: «Islamic influences», *International Music Society Report of the 12th Congress* (Berkeley, 1977), ed. Londres, 1981.
55. Zayas, R. de: *Orígenes de la Ópera (contribuciones arábigo-andaluzas)*, Sevilla, 1981.
56. Pacholczyk, J.: «The Relationship Between the Nawa of Morocco and the Music of the Troubadours and Trouvères», *World of Music*, 25, 2, 1983, 5-16.
57. Shiloah, A.: «The meeting of Christian, Jewish and Muslim musical cultures on the Iberian Péninsula (before 1492)», *Acta Musicologica*, 64, 1, 1991, 14-20.

Las ideas de Hegel tuvieron una gran acogida en los ambientes *intelectuales y en el desarrollo* de los nacionalismos.

La descolonización y el resurgimiento de las nacionalidades árabes motivó un rechazo hacia lo occidental y europeo, como autoafirmación y reivindicación del derecho a la autoctonía.

Sería muy difícil encasillar a diversos autores en este apartado, dado que sus obras participan de otras tendencias. Por nuestra parte, la inclusión de este epígrafe es por considerarlo un elemento a tener en cuenta a la hora del análisis bibliográfico.

4. Materialismo.

Las teorías del materialismo dialéctico de Marx y Engels calaron profundamente en los círculos intelectuales⁵⁸, actualizadas en el materialismo cultural de Marvin Harris, que basa la clave de las culturas en los factores tecnoambientales, ecosistema y tecnoeconómicos. Como la corriente anterior es interesante a niveles analíticos de la bibliografía.

5. Escuela de los Annales, particularismo histórico y etnomusicología.

La «escuela francesa» o escuela de los «Annales», creada por Marc Bloch y Lucien Febvre en torno a la revista *Annales*, fundada en 1929, pretendían realizar una historia total, interdisciplinar, realizando análisis de los diversos parámetros de las regiones, con un sólido soporte en el estudio de las fuentes documentales y sin axiomas apriorísticos. Tanto por el rigor metodológico, como por el peso en el concierto internacional de Francia y sus relaciones como metrópolis cultural en la etapa colonial, esta tendencia ha tenido una gran influencia en buena parte de la bibliografía sobre música árabe contemporánea, con un nuevo enfoque histórico⁵⁹, estudios de organología y arqueología musical⁶⁰, iconografía

58. Levin, Th. C.: «Music in Modern Uzbekistan: The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition», *Asian Music*, 12, 1, 1979, 149-158.

59. Farmer, H. G.: *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, Londres, 1929, nueva ed. 1967. *Recueil des Travaux du Congrès de Musique Arabe*, El Cairo, 1934. al-Abib, M.: *Tarġ al-mūsīqā al-ʿarabiyya*, (Historia de la música árabe), Túnez, 1962. Ibn Durayl, ʿA.: *Al-mūsīqā fī Sīrīyya*, (La música en Siria), Damasco, 1969. Mainguy, M. H.: *La musique au Liban*, Beirut, 1969. Jargy, S.: *La musique arabe*, París, 1971. Husayn Mahfūz, ʿA.: *La musique arabe*, París, 1972. Tūma, H. H.: *La musique arabe*, París, 1977. ʿAlī, A.: *Al-mūsīqā wa-l-ġināʾ fī l-Kuwait*, (La música y el canto en Kuwait), Kuwait, 1980. Guettat, M.: *La Musique classique du Maghreb*, París, 1980. Fernández Manzano, R.: *De las melodías del Reino Nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas: la transformación de las tradiciones musicales hispano-árabes en la Península Ibérica*, Granada, 1985. Guettat, M.: *La tradition musicale arabe*, París, 1986. Aydoun, A.: *Musiques du Maroc*, Casablanca, 1992. Cortés García, M.: «Nuevos datos para el estudio de la música en al-Andalus de dos autores granadinos: Šuštārī e Ibn Al-Jarīb», *Música Oral del Sur*, 1, Granada, 1995, 177-194. Poché, C.: *La Musique arabo-andalouse*, Marsella, 1995. Shiloah, A.: *Music in the World of Islam*, Gran Bretaña, 1995. Cortés García, M.: *Pasado y Presente de la Música Andalusí*, Sevilla, 1996.

60. al-Afnī, M. A.: *ʿIlm al-āt al-mūsīqīyya*, (Ciencia de los instrumentos musicales), Beirut, 1971. Jenkins, I. y Olsen, P. R.: *Music and musical instruments in the World of Islam*, Londres, 1976. Fernández Manzano, R.: «Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus», *Cuadernos de Estudios Medievales*, XII-XIII, Universidad de Granada, 1984, 47-77. Roselló Bordoy, G.: «Música y arqueología: organología musical y hallazgos arqueológicos», *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, Barcelona, 1995, 69-75.

musical⁶¹, como de las fuentes⁶² y bibliografía⁶³ de la música árabe.

El «particularismo histórico» de la escuela de antropología americana encabezada por Franz Boas (1858-1942), dotaba a los investigadores de normas metodológicas de gran precisión, de un riguroso trabajo de campo y métodos de análisis, tendencia opuesta al evolucionismo y difusionismo como motor de las culturas. Este desarrollo de lo antropológico posibilitó la madurez de la etnomusicología para el tratamiento de las músicas de transmisión oral.

6. Otras tendencias en antropología cultural: estructuralismo, funcionalismo, ecología cultural, simbolismo, etc.

La sociología de Durkheim, como su reinterpretación de la filosofía idealista de Kant, la lingüística de Jakobson y Troubetzkoy, serán el fundamento del estructuralismo cultural de la escuela francesa creado por Claude Lévi-Strauss. Basada en estos principios, de forma actualizada, se ha desarrollado en los Estados Unidos la corriente denominada «etnociencia». Son muy escasos los estudios de música árabe que apliquen los principios de la lingüística estructuralista, aunque de forma refleja se generó un mayor interés y revalorización de campos más tradicionales, como la lexicografía y la terminología⁶⁴. El estructuralismo posibilitó investigaciones sobre los mecanismos de la improvisación, técnicas en el canto y los instrumentos musicales con un enfoque nuevo, junto a un análisis de estructuras musicales de las formas orales⁶⁵.

Con influencias de la sociología de Durkheim (al igual que del estructuralismo) son representativas las figuras de Malinowski (1882-1942) y Radcliffe-Brown (1881-1955). Expli-

61. Álvarez Martínez, R.: «Los instrumentos musicales de Al-Andalus en la iconografía medieval cristiana», *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, Barcelona, 1995, 93-120. Fernández Manzano, R.: «Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales en Al-Andalus», *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, Barcelona, 1995, 79-89.

62. Farmer, H. G.: *The Sources of Arabian Music*, Bearsden, 1940, Leide, nueva ed., 1965; trad. árabe de Naar, H., El Cairo, 1957). A. Shiloah, *The Theory of Music in Arabic Writings (900-1900)*, *Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A.*, R.I.M.S., Munich, 1979.

63. Laade, W.: *Gegenwartsfragen der Musik in Afrika und Asien: Eine Grundlegende Bibliographie*, Heidelberg, 1971. Hitchcock, R.: «Las jarchas, treinta años después», *Aurār*, III, 1980, 19-25. Assan, Sh. Q.: *Masādir al-mūsīqā al-'iraqiyyāh, 1900-1978*, Bagdad, 1981. Krüger-Wust, W. J.: *Arabische Musik in Europäischen Sprachen: Eine Bibliographie*, Wiesbaden, 1983. Rubiera Mata, M. J.: *Bibliografía de la literatura hispano-árabe*, Alicante, 1988. Lems-Dworkin, C.: *African Music: A Pan-African Annotated Bibliography*, Londres, Melburne, Munich, Nueva York, 1991. Bernabé Pons, L. F.: *Bibliografía de la literatura aljamiado-morisca*, Alicante, 1992. Poché, Ch. y Lambert, J.: *Musiques du monde arabe et musulman, Bibliographie et Discographie*, París, 2000, en esta obra se estudia la bibliografía de música islámica en lengua francesa de 1958 a 1999, ordenada por entornos geográficos, con magníficos índices.

64. Kazim, A.: *Al-istilāhāt al-mūsīqiyyāh*, Bagdad, 1964. Mahfūz, H. 'A.: *Qāmūs al-mūsīqā al-'arabiyya*. (Diccionario de música árabe), Bagdad, 1975. Raruqi, L. I.: *An Annotated Glossary of Arabian Musical Terms*, Westport, 1981.

65. Tūma, H. H.: «The Maqām Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East», *Ethnomusicology*, 15, 1, 1971, 38-48. al-Fārūqī, L. I.: «Ornamentation in Arabian Improvisational Music: A Study of Interrelatedness in the Arts», *World of Music*, 20, 1, 1978, 17-32. Shiloah, A.: «La voix et les techniques vocales chez les Arabes», *Cahiers de musiques traditionnelles*, 4, 1991, 85-101. Fernández Manzano, R.: «Algunas notas sobre el análisis musical de las muwaššas», *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Universidad de Oviedo, Madrid, 1985, 609-629.

can la existencia de determinados fenómenos sociales y culturales en términos de su funcionalidad o su contribución a satisfacer las necesidades de la sociedad. La «ecología cultural», con investigadores como Steward o Rappaport, considera a la cultura como un sistema de adaptación que capacita a los humanos para adecuarse a su entorno. El «simbolismo», representado por los antropólogos Geertz, Schneider o Turner, concibe la cultura como un sistema de símbolos y significados compartidos.

La antropología cultural, en el terreno de la investigación musical, abrió amplios horizontes y una tendencia nueva de antropología musical que -en ocasiones- quiere diferenciarse de la etnomusicología, considerando el hecho musical en su totalidad e inmerso en la cultura que lo genera, aplicando las metodologías de la antropología cultural actual⁶⁶.

7. Fonoarqueología.

Como antecedentes del interés por estudiar y recoger fonéticamente los sonidos de voces árabes, podríamos citar cuando en 1503 di Varthema trató de transcribir la pronunciación de nombres de lugares, cánticos, oraciones y fragmentos de diálogos oídos durante su viaje a Damasco a Medina-ṭalnabi (Medina, mausoleo del Profeta), La Meca, Yedda y Yemen, pasando por Jizan⁶⁷, o la obra de Fray Pedro de Alcalá: *Arte para ligera mente saber la lengua arauiga y Vocabulista arauigo en letra castellana*, de 1505⁶⁸, en la que recoge más de cuatrocientos terminos musicales en dialecto hispanoárabe hablado en Granada por la comunidad morisca.

-
66. Brandily, M.: *Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti*, Tervuren, Bélgica, 1974. Guignard, M.: *Musique, honneur et plaisir au Sahara*, París, 1975, (+ un disco 45 t.). Nettl, B.: «The Role of Music in Culture: Iran, A Recently Developed Nation», *Contemporary Music and Music Cultures*, Ch. in Hamm, B. Nettl, R. Byrnside (editores), Prentice-Hall, 1975, 71-100. Jouad, Ch. y Lortat-Jacob, B.: *La saison des fêtes dans une vallée du Haut-Atlas*, París, 1978. Shawan, S.: «The Socio-Political Context of *al-Miṣṣiqā al-ʿarabiyya* in Egypt: Policies, Patronage, Institution, and Musical Change», *Asian Music*, 12, 1, 1979, 129-148; *al-Miṣṣiqā al-ʿarabiyya - A Category of Urban Music in Cairo-Egypt, 1927-77*, Columbia University, 1980; «Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967», *Ethnomusicology*, 28, 1984, 271-288. Sh. Q. Assan, Ch. Q.: *Les instruments de musique en Iraq et leur rôle dans la société traditionnelle*, París, 1980. B. Lortat-Jacob, B.: *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, París, 1980, (+ un disco 33 t. / 17 cm). Random, M.: *Mawlanā Djalāl al-dīn al-Rūmī, le soufisme et la danse*, Túnez, 1980. Rouget, G.: «Musique et transe chez les Arabes», *La musique et le transe*, París, 1980, 349-428. Jones, L. J.: «A Sociohistorical Perspective on Tunisian Women as Professional Musicians», E. in Koskoff (ed.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Nueva York, 1987, 69-84. Merkhoff, J.: «The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Folk Musician: Tempering the Creative Impulse», *Asian Music*, 22, 1, 1990-91, 113-128. Shiloah, A.: «Music and dance of a semi nomad group of fishermen in southern Sinai», *Música Oral del Sur*, 1, Granada, 1995, 116-118. Tūma, H. H.: «Music in the arabian Epos Abu-Zaid Al-Hilali», *Música Oral del Sur*, 1, Granada, 1995, 103-107; «La música andalusí en el norte de África», *Música y Poesía del Sur de Al-Andalus*, Barcelona, 1995, 35-49. Ziou Ziou, A.: «La danse des lions et des lionnes», *Música Oral del Sur*, 1, Granada, 1995, 119-127.
67. J. W. Jones, J. W. (trad.): The itinerary of Ludovico di Varthema of Bologna from 1502 to 1508, *The Argonaut Press*, 1928, 16-36.
68. Alcalá, Pedro de: *Arte para ligera mente saber la lengua arauiga y Vocabulista arauigo en letra castellana*, Granada, 1505; ed. P. Lagarde, P.: *Petri Hispani de lingua arabica libro duo*, Gottingae, 1883; Corriente, F.: *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá*, Madrid, 1988; *Árabe andalusí y lenguas romances*, Madrid, 1992.

En 1877 Edison logró captar con su fonógrafo la voz humana (aunque el físico francés Léon Scott había conseguido algo parecido con su «fonoautógrafo» veinte años antes). En 1878 se comercializaron algunos cilindros de papel de estaño, y entre 1881 y 1885 se inventó el gramófono de cilindros de cera, fabricándose por la firma Columbia y Edison en 1888. Columbia publicó en 1891 un catálogo de grabaciones comerciales en cilindros. Con motivo de la Feria Mundial de Chicago⁶⁹, organizada para conmemorar el cuarto centenario del descubrimiento de América por Colón, Mary Hemenway encargó al profesor Gilman que grabara «música exótica», comprendida la de las delegaciones del Imperio Otomano y la ejecutada por músicos de Java. Así, las primeras grabaciones en lengua árabe e indonesia parecen ser los cilindros de cera que realizó en 1893 el profesor Gilman para el Museo de Arqueología y Etnología de Harvard. Las grabaciones de «musica turca» de Gilman, incorporadas desde 1970 a las colecciones de la Biblioteca del Congreso, constan de nueve cilindros de cera grabados en el teatro turco en 1893. En 1900, y al abrigo de la Exposición de París se grabaron 55 cilindros de cera, actualmente en el Musée de l'Homme, con voces de oradores y cantantes de África septentrional y oriental. En 1901, el emperador Francisco José creó el Phonogrammarchiv, como parte de la Academia Austriaca de Ciencias en Viena, significativo será el Phonogrammarchiv de Berlín, como la colección de 150 cilindros de cera del Instituto Oriental de Leiden, grabados en Yedda entre 1907 y 1920, de gran importancia para la fonoarqueología de la música árabe. Significativo, igualmente, será la creación del Musée de la Parole de 1913, y la labor sistemática de grabaciones a partir de 1930 del Musée de l'Homme.

69. Seguimos en este apartado las recientes investigaciones del conservador y director adjunto del Museo Semítico de Harvard, Gavin, C. E. S.: «The earliest arabian recordings: discoveries and work ahead», *Phonographic Bulletin*, Viena, Asociación Internacional de Archivos Sonoros, n. 43, noviembre 1985, 38-44; «The holy places of islam in early visual records», número especial de *The Harvard Library Bulletin*, 1987; «Investigaciones fonoarqueológicas: las primeras voces de Oriente», *Museum*, Unesco, 1988, n. 158, 67-80. Racy, A. J.: «Record Industry and Egyptian Traditional Music, 1904-1932», *Ethnomusicology*, 20, 1976, 23-48. Lechleitner, F.: «The Arabian cylinders. Report on the re-cording of the collection of the Oriental Institute in Leiden», *Phonographic Bulletin*, Viena, IASA, n. 43, noviembre 1985, 44-45. Lee, D. S.: *The federal cylinder project: a guide to field cylinder collections in federal agencies*, vol. 8: *Early anthologies*, Washington, American Folklife Center, Library of Congress, 1984. Poché, Ch.: op. cit. nota 63.



La mujer árabe y la música. Transculturación en el área mediterránea

Mannela Cortés García

Universidad de El Cairo

Introducción

El Mediterráneo ha sido encrucijada de culturas, vía de paso de mutuos conocimientos, y en consecuencia, de mutuas influencias cuyas huellas han generado diversos tipos de música en las que a menudo encontramos elementos comunes.

Tomando como punto referencial aquellas viejas culturas mediterráneas que han dejado su impronta en la música y la organología árabe oriental, este trabajo presentará a grandes rasgos el proceso evolutivo de la música clásica interpretada por mujeres en las modalidades de: compositora, cantora, instrumentista o bailarina. A continuación, se pasará a analizar sus huellas en el área peninsular así como los resultados de la transculturación, centrándonos en la música conocida como arábigo-andaluza o “andalusí”, para pasar después a constatar como en los cantes de “ida y vuelta” su pervivencia y evolución en la orilla magrebí, y llegar a una reflexión puntual tras situarla en el contexto actual.

I. Breve semblanza sobre la función de la mujer en las viejas culturas:

I.a. Mesopotamia.

La existencia de diferentes bajo-relieves y figurillas, generalmente en terracota, pertenecientes a los períodos: sumerio, acadio, babilónico y asirio representando a tañedoras de instrumentos, nos da una idea clara del grado de importancia de la música en esta civilización, así como del papel de la mujer en las ceremonias religiosas y fiestas profanas de la Baja y Alta Mesopotamia. Los textos nos confirman que su participación era más activa que la de los hombres, y que las dedicadas a esta disciplina pertenecían a diferentes clases sociales¹.

Si analizamos la iconografía femenina, veremos que está asociada fundamentalmente a cordófonos como harpas (*jānk/kinnāra*) y laudes de mango largo (*ūd*), aerófonos entre los que se encuentran distintos tipos de flautas (*nāi/mizmār*), membranófonos en los que predominan los adufes (*daff*) en sus dos variantes: cuadrado y redondo², así como distintos tipos de tamborcillos (*abl/naqqārat/kūba*), e idiófonos tipo sonajas (*sunūf*)³.

1. Vid. ubhī, R: *Musikgeschichte in Bildern* (Mesopotamien). Leipzig, 1984, pp: 154.

2. F. W. Galpin: *The music of the Sumerians*, Cambridge, University, 1937, pl. II 3 y 4, VI-2, y VIII-2.

3. Subhī, R: *Tārj al-alāt al-mūsīqīyyat fī l-'Irāq al-qadīm*. Beirut, 1970; pp: 278-368.

I. b. Egipto faraónico:

La tradición musical faraónica está ligada sobre todo a los templos. La belleza estética y virtual de las pinturas con representaciones musicales en las tumbas faraónicas son fiel reflejo del grado de refinamiento de esta civilización. A través de las pinturas murales podemos ver de forma detallada todo lo relacionado con la música, la danza y las diferentes formas de interpretarlas. La función de la mujer en el ámbito de la música aparece unida al canto acompañado de instrumentos, destacando como sacerdotisa en funerales y rituales sacros, y bailarina e instrumentista en fiestas profanas. Los instrumentos predominantes eran cordófonos, aerófonos, membranófonos, e idiófonos similares a los que encontrábamos en Mesopotamia⁴, y entre los que merece destacarse una amplia gama de adufes: redondo (*daff al-mudawwara*), cuadrado⁵ y rectangular (*daff al-murraba`a*)⁶, instrumento utilizado especialmente por las mujeres y símbolo de la fertilidad, además de estar unido a la adivinación y al chamanismo⁷.

I. c. Sirio-Fenicia.

La influencia egipcia sobre las culturas del Mediterráneo oriental la encontramos sobre todo en Fenicia. La observación de las distintas representaciones gráficas que reproducen escenas musicales nos confirman que la participación femenina abarcaba el ámbito de lo profano y lo religioso. Los íconos en terracota conservados muestran a mujeres tañendo distintos instrumentos. Destacan diferentes tipos de cítaras (*kinnor*) rectangulares y triangulares⁸, similares a las asirias, arpas (*ṣank*) coronadas con cabezas de diosas, y laudes de mango largo, todos ellos acompañando las rogatorias a sus dioses. Junto a éstos aparecen diferentes aerófonos como pequeñas flautas (*gingras*) en las ceremonias fúnebres, así como címbalos y percusiones acompañando a las danzas.

El carácter mercantilista de esta cultura les llevó a extenderse por el Mediterráneo y a contactar con nuevas culturas, lo que facilitó la propagación de su arte y la creación de nuevas formas que enriquecieron no sólo su patrimonio musical, sino también el de aquellas culturas que iban encontrando a su paso.

4. Vid. Hans Hickmann: *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, El Cairo, 1949, p. 110, pl. LXXIX; y *Miscellanea musicologica*, X: "Le tambourin rectangulaire du Nouvel Empire", (*Annales du Service des antiquités de l'Égypte* (1951), pp. 317-333.

5. Curiosamente, este instrumento que encontramos en diferentes zonas de África, el Magreb y Portugal, podemos verlo también como "pandero (arabismo derivado de *bandṛ*) formando parte del folclore asturiano, en la zona de los vaqueiros de Alzada.

6. Alguno de estos ejemplares pueden verse en Tebas (Tumbas XVIII dinastía, mitad 2º milenio).

7. Véase estudio sobre este instrumento: A. Schaeffner: "Le tambour sur-cadre quadrangulaire", *Ethnomusicologie III* (Les colloques de Wégimont), París, 1964, pp. 229-248 (229-235); Curt Sachs: *Die Musikinstrumente des alten Aegyptens*, Berlin, Curtius, 1921; pp. 42-43.

8. Lavignac, A: "Syriens et Phrygiens" (Les instruments de musique) *Encyclopedie de la Musique*. París, 1920, vol. I, pp. 50-57; *Génesis*, XXI, 27; IV, 20; XXX, 27.

II. Tipología de cantoras, compositoras y bailarinas en el Oriente islámico.

La arraigada herencia musical de estas viejas culturas se mantuvo fusionada durante algunos períodos y zonas con la greco-romana, proyección que podemos ver reflejada en amplias zonas del Oriente islámico. La carencia de iconografía musical durante el período preislámico (*ḡhiliyya*) dificulta su estudio, y aunque son escasas las noticias que hablan sobre el papel de la mujer durante la época preislámica, sabemos que formaba parte del culto a las diosas madres semitas Mānat en La Meca, y 'Uzza de Tā'if, ciudades consideradas como los santuarios del culto⁹.

Los albores del Islam están marcados por la presencia de diferentes tipos de cantoras. A pesar de no estar bien vistas por la ortodoxia islámica, sabemos de la existencia de las *ḡawāri-s*, esclavas-cantoras que frecuentaban los centros de comercio de las caravanas en las ciudades del desierto, mujeres que en general servían de divertimento en tabernas y lugares de paso. Junto a ellas se daban las rapsodas que ponían música y danza a los versos de afamados poetas de la época, y participaban junto a éstos en las justas poéticas que tenían lugar en las acampadas de las caravanas.

Los instrumentos utilizados eran el rabel (*rebāb*) que servía para apoyar el canto, los crótalos (*sunūḡ*) para acompañar a la danza, los adufes (*dufīḡ*) y distintos tipos de instrumentos de percusión como tamborcillos (*naqqārat*) y atabales (*tubūl*) para marcar el ritmo¹⁰. Algunos hadices y pasajes que recuerdan la vida del Profeta Muammad cuentan como grupos de mujeres acogían y celebraban su llegada a las ciudades santas de La Meca y Medina, ensalzando sus hechos y repitiendo su nombre, acompañando los cantos con el tañido de los adufes, escenas que aún hoy podemos ver en mezquitas y zawiya de Oriente y el Magreb con motivo de las conmemoraciones religiosas en las noches de Ramadán, las fiestas del nacimiento del Profeta (*al-Mawlid al-nabawī*), y las celebraciones que preceden a la vuelta de la Peregrinación (*al-Haḡḡ*).

Tras la muerte del Profeta y la implantación primero de la dinastía *raṣḡdiyyin* (632-660) y después de la omeya en Damasco (660-750), vemos como a pesar de las controversias que suscitaba entre algunas doctrinas jurídicas, las escuelas de música del *Hijāz* empezaron a cobrar vida, apoyadas en parte por los omeyas.

El ambiente social en el que se desenvolvían una parte de estas cantoras hacía que se las preparase en disciplinas como la caligrafía, la prosodia, la aritmética, la poesía y la música, contribuyendo a que alcanzaran un rango elevado, y, en consecuencia, a elevar su precio a la hora de ser vendidas a ricos comerciantes y señores¹¹.

La participación de la mujer en el campo de la música se desarrollaba en cuatro áreas:

9. Mas'ūdi: *Murūḡ al-Dahab* (Les prairies d'or). París, Geuthner, 1965, vol. II, p: 441; Tābarī: *Ta'rīḡ al-rasūl wa-l-mulūk*. Ed. Beirut, 1988, vol. I, p: 236. Véase estudio de Poché, Ch: "La femme et la musique", *Les Cahiers de l'Orient*, XIII (1989), pp: 11-21 (11-12).
10. Cortés, M: "La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana", *Música oral del sur*, Granada (1996), vol. 2, pp: 193-206 (194-196).
11. S. Fanjúl: "Música y canción en la tradición islámica", *Anaquel de Estudios Arabes*, IV (1993), pp: 53-74 (57-65); Bencheikh, J.E. "Les musiciens et la poesie", *Arábica*, 2 (XXII), pp: 114-152.

instrumentación, canto, danza y composición. Con el fin de clarificar, en parte, ciertos estereotipos que sobre estas “esclavas-cantoras” se han ido creando a lo largo de la historia, y consciente del riesgo que supone el encasillarlas o acotarlas bajo un nombre concreto, intentaremos agruparlas en base a las fuentes documentales, y distinguiéndolas según la función que desempeñaban y la clase social a la cual pertenecían.

Bajo el nombre de *ḡawaris* o esclavas, aparecen aquellas mujeres que ejercían como cantoras e instrumentistas de la música popular en los lugares públicos y de diversión, cantando y sirviendo vino ante un público formado, en general, por mercaderes. Los términos de *qayna* (pl. *qiyān*)¹² y “*muganniyāt* (cantoras)”¹³ se aplicaban a dos tipos de mujeres. Por una parte lo encontramos referido a aquellas que eran educadas en las diferentes artes, bien para pasar después a ser concubinas de califas y emires, llegando algunas de ellas a convertirse en madres de príncipes (*ummahāt al-awlād*), o para ser vendidas entre señores adinerados a fin de amenizar las fiestas. Como *qiyān* aparecen también aquellas cantoras de cultura refinada que pertenecían a familias aristocráticas e incluso a familias de los emires y califas y participaban junto a poetas y músicos compitiendo con su arte, y compartiendo con ellos en tertulias, fiestas palaciegas y conmemoraciones familiares y sociales. Entre ellas se daba un número elevado de poetisas que ponían música a sus versos y otras reconocidas compositoras, contribuyendo en gran medida a la difusión de la poesía y la música de su tiempo. Bajo el epígrafe de *raqisāt* se encuentran las bailarinas que, de forma general, ejercían su arte en ambientes cortesanos y populares, mujeres, al igual que las anteriores muy alabadas no sólo por sus cualidades artísticas, sino también por su belleza y armonía de formas¹⁴.

En lo que concierne a la música religiosa, aunque la heterodoxia islámica rechazaba el canto y éste se ceñía a la salmodia del texto sagrado, o bien al canto poético de los versos de afamados poetas sufíes (*tasawwuf*) en el contexto de las cofradías y conmemoraciones religiosas (*dikr*)¹⁵, el papel de la mujer en este sentido se limitaba a recitar versos en alabanza a Dios y al Profeta (*madīh*) o a la repetición de su nombre en determinadas fiestas religiosas, acompañadas generalmente de instrumentos de membrana.

III. Proceso de transculturación en la Península Ibérica.

III. 1. Formación de cantoras e instrumentistas:

Antes de pronunciarnos sobre el fenómeno de la música de al-Andalus y el arte de síntesis que se produjo como consecuencia de la fusión de elementos melódicos orientales con las aportaciones hispanas, deberemos tener en cuenta una serie de factores socio-culturales determinantes.

Los primeros siglos del Islam en la Península Ibérica (IX-XI) estuvieron marcados por la influencia que la música árabe oriental ejerció entre los emires omeyas. En este contexto, la

12. “Kayna”, *E.I.*, vol. IV, pp: 853-857.

13. Pellat, Ch: “Les esclaves-chanteuses de °āhiz”, *Arabica*, X (1963), pp: 121-147 (131).

14. Poché, p: 15.

15. Veánse algunos pasajes del *Mutaraf* de al-Ib+_h_ (m. 1446), vol. II, pp: 172, 372-378,

transmisión por vía femenina contribuyó en gran medida a su enseñanza y difusión entre los andalusíes. La fusión de las diferentes corrientes culturales, producto de la diversidad étnica, lingüística, social y confesional, unido al intercambio de músicos entre Oriente y a al-Andalus (siglos VIII y IX), contribuyó a la creación de diferentes estilos musicales. Durante este período, gran número de las esclavas musulmanas (*sāqalibāt*) y cristinas (*raṣmiyyāt*) capturadas en territorio musulmán donde eran educadas para ser vendidas, fueron enviadas a las escuelas clásicas de La Meca y Medina a fin de ser instruidas en el afamado “canto medinés”, conocido también como “canto hiyāzī”¹⁶. No obstante, esta clara orientalización de la música en al-Andalus, sufrió una transformación a partir del siglo XI, etapa en la que se observa un claro matiz andalusí, rompiendo en cierta medida con el vínculo oriental. A partir de entonces, España y el Magreb pasaron a convertirse en los centros de formación de la música clásica¹⁷.

La llegada primero a al-Andalus de cantores y tañedores orientales medineses (siglos VIII-IX), y la posterior de Ziryāb (822)¹⁸ procedente de la escuela de Bagdad, supuso un mayor acercamiento y conocimiento de su música, de ahí la creación primero en Córdoba y después en otras ciudades de al-Andalus, de las primeras escuelas-conservatorio en las que se impartía la enseñanza musical y eran famosas las *ṣitārat al-ḡināʾ* (orquestas de canto) formadas por afamadas cantantes (*muganniyāt*) cordobesas. El historiador cordobés Ibn aʿẓām de Córdoba (m. 469H/1076C) basándose en su antecesor *al-Rāzi*, los tunecinos Tifāṣī (651/1253) e Ibn Jaldūn (s. XIV), y el historiador argelino *Maqqarī* (m. 1632), nos dan amplia información sobre el desarrollo de estas etapas de formación¹⁹.

De la amalgama del canto modal del *maqām* oriental con el cristiano surgió según *Tifāṣī* la *nawba*, cuyos orígenes aparecen en Oriente y cobraron vida e identidad propia en al-Andalus²⁰. Ziryāb sentó las bases de una verdadera revolución musical, sintetizando la tradición oriental con las aportaciones hispanas, hasta llegar a fijar el sistema modal de la *nawba*. La reciente aparición del volumen II de *al-Muqtabis* sobre los reinados de al-Hākam I y ‘Abd al-Ramān II, aporta una rica información al estudio de la música y la instrumentación de al-Andalus, centrada sobre todo en la época del emir ‘Abd al-Ramān II, y en el que aparece un extenso capítulo dedicado a los poetas, músicos y astrólogos de su corte, destacando la labor de Ziryāb, considerado como el precursor de los cantantes de al-Andalus. Dicho capítulo registra además una larga lista, hasta ahora inédita, en la que aparecen los nombres

16. Vid. Ibn Bass_m: *Daj_ra*, II, ed. Oxford, 19.b, *apud* Perés, H: *Esplendor de al-Andalus*. Madrid, 1953, trad. M. García Arenal, p: 384.

17. *Apud* H. Perés: *El esplendor de al-Andalus*, p: 171.

18. Sobre Ziry_b (Bagdad, 800/Córdoba 852), véase J. Vallvé: “Nar, el valido de ‘Abd al-Ram_n II”, *al-Qanara* V (1985), pp: 179-197.

19. Vid. Ibn Hayyān: *al-Muqtabis* II, Ed.Facsimil del manuscrito árabe de la Real Academia de la Historia, (J. Vallvé Bermejo). Madrid, 1999; y *al-Muqtabis* III, ed. Dr. Makkī. Sobre Tifāṣī, véase estudio de James Monroe: “Amad al-Tifāṣī on Andalusian Music”, *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition*, California, CXXV (1989), pp: 35-44; Ibn Jaldūn: *Muqaddima*, vol. II, pp: 263-264; Maqqarī: *Nafḥ at-tibb*, ed. Beirut, 1968, vol. III, p: 128; Véase estudio M. Cortés: “Perfil de la *nawba* durante el período omeya”. *El saber en al-Andalus*. Universidad de Sevilla, Sevilla (1997), pp: 51-64 (54-55-56 y 60).

20. Monroe, 43.

de cantores y cantoras orientales y andalusíes en la corte emiral²¹.

Respecto al papel transmisor de las cantoras y su contribución a la formación de la música clásica, Tifāṣī destaca al imán Ibn Bāyṣa (Avempace m. 1138), “quien se encerró durante años con las cantoras (*qiyān*) a fin de conseguir combinar el canto cristiano con el árabe”²². A este claro proceso interactivo de intercambio de conocimientos entre cantoras cristianas y musulmanas se sumaban las teorías ya expuestas en su día por Menéndez Pidal, quien afirmaba que “las cantoras musulmanas tuvieron que influir mucho en las cristianas”²³. Julián Ribera apuntaba también, que fueron los esclavos *saqāliba* los que introdujeron la lírica románica en al-Andalus, y Rubiera Mata apostillaba después la hipótesis de que “fueron las esclavas cantoras las que tuvieron mayores probabilidades de ser las transmisoras de esta lírica románica, pues eran las únicas mujeres libres en el amor y en las formas de expresión artística, y como prueba, basta releer *El Collar de la paloma*”²⁴.

La *nawba* como suite clásica vocal e instrumental andalusí conservada hasta hoy, simboliza ese crisol de culturas que convivió en al-Andalus²⁵. Como resultado de la fusión, atesora en el contenido poético formas estrófica como la *muwašṣaha* y el zéjel andalusí, creados para ser cantados, junto al canto de la *casida* clásica árabe y el *mawwāl* oriental de corte popular. En el plano musical, la alternancia: estribillo-estrofa-vuelta (coro-solista), implícito en la poesía estrófica, supuso una evolución respecto al canto de la casida, llegando a eclipsar, con el tiempo, las tendencias clásicas orientales. En lo concerniente al contenido melódico, acrisola también la simbología cósmica que encierra la riqueza del Árbol Modal (*Saḡarat al-ubū*), que es el resultado de la fusión de los modos orientales con sus derivados, y los creados posteriormente en al-Andalus, según nos indican sus transmisores y teóricos: al-Bu'samī (m. 1721), al-Hā'ik (s. XVIII), y al-Fāṣī (XIX)²⁶.

Las fuentes historiográficas son ricas en citas que testimonian la presencia en las cortes de la juglaría cristiana y musulmana, dando, a menudo, una relación de los componentes en las *+itaras* u orquestas andalusíes mixtas, así como de la existencia de orquestas femeninas (*nawbāt al-mūḡaniyyāt*), y del intercambio de cantores y músicos entre los emires musulmanes

21. Vid. M. Cortés: “Ziryāb, la elegancia palatina”. Catálogo de la exposición: *El esplendor de los omeyas*. Ed. El Legado Andalusí, Córdoba, mayo, 2001.

22. Vid. E. García Gómez: “Una extraordinaria página de Tifāṣī y una hipótesis sobre el inventor del zéjel”, *Études d'Orientalisme dédiées à la mémoire de E. Lévi-Provençal*. París, 1962, pp. 519-20; Monroe, 42. Véase estudio de Guertat, sobre la aportación de Ziryāb e Ibn Bāyṣa: *La música andalusí en el Magreb*. Sevilla, 1999, cap: I (Contexto histórico y socio-cultural), pp: 24-32.

23. M. Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, p: 30.

24. Apud. Rubiera Mata: “La lengua romance de las jarchas”, *Al-Qanara*, Madrid (1987), VIII, pp. 323-324; Ribera Tarrago, J: *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid, 1985, p: 143.

25. Según hemos podido constatar, existen entre la comunidad sefardí, cancioneros similares al *Kunnāṣ al-Hā'ik* (en hebrero), que recogen la tradición musical de Sefarad.

26. Sobre: al-Bu'samī, véase la edición de 'Abd al-'Azīz, 'A. °.: *‘Iyqād al-ṣimū li-laddat al-masmū' bi-nagamāt al-tubū'*. Ed. Academia Real. Rabat, 1995; al-Hā'ik: *Kunnāṣ*, ed., trad y análisis, M. Cortés, Tesis Doctoral. Universidad Autónoma, Madrid, 1995, p: 995; al-Fāṣī: *Kitāb al-ḡumū fī 'ilm al-mūsīqā wa-l-tubū'* (ms. 5521 Berlin), vid. ed. Farmer, H.G: “The notes and their natures”, *Studies in Oriental music*, II, pp: 568-69. Vid. Cortés, M: *Pasado y presente de la música andalusí*, Sevilla, 1996, cap. VIII (Cancioneros y recopilaciones poético-musicales), pp: 95-107; y de esta autora: “Fuentes escritas para el estudio de la música en al-Andalus (s. XIII-XVI). Actas del congreso sobre *Fuentes musicales en la Península Ibérica*. Universidad de Lérida, 1999 (en prensa).

y príncipes cristianos en fiestas palaciegas y eventos sociales²⁷. Al mismo tiempo, nos informan que una parte de estas cantoras medievales educadas para la cultura, el ocio y el placer, eran adiestradas para ser vendidas después en el Magreb y en los reinos cristianos. Córdoba, Sevilla, Granada y Almería monopolizaban el arte musical de finales del siglo XI, y fue uno de sus mecenas, el rey poeta sevillano al-Mu'tamid Ibn 'Abbād (m. 1095), quien desde su destierro en Aqmāt añoraba a sus cantoras cristianas (*rūmiyyat*) y se lamentaba en estos versos:

*!Qué cuerpo más horrible y qué alma más pésima
los de esta cantora que pretende entonar algo en Aqmāt.
¿Cómo se atreve a cantar ante mí en este osado circuito?.*
*!Ay de mis contertulios y de mis palacios,
mas ¡ay de mis preferidas cantoras cristianas!,
¿Dónde están las tórtolas en lo alto de las ramas?²⁸.*

Consciente de su importancia, el filósofo zāhirī cordobés Ibn Hazm (993-1064) recoge en su *Risālat fī l-ginā' al-mulhi* algunos pasajes referidos a estas mujeres, haciéndose eco de la postura de las diferentes doctrinas jurídicas (*madāhib*) musulmanas²⁹.

La existencia de una variada iconografía musical hispano-musulmana y cristiana son el testimonio fehaciente de la participación de cantoras e instrumentistas en la vida musical de la España medieval. Entre la iconografía femenina se encuentra la pieza de cerámica de Cieza representando a una laudista musulmana (siglo XIII)³⁰, la pintura mural de palacio de Mardanis en Murcia con la tañedora de flauta (s. XIII)³¹, la rica colección de arquestas con figuras de tañedoras de diferentes instrumentos, así como las distintas representaciones en los manuscritos alfonsinos, y *El Cancionero de Ajuda*, entre otros³².

La literatura popular hispano-musulmana y cristiana plasma la presencia de juglares y juglaresas (siglos XIII-XIV), difundiendo la lírica popular en su constante vagar por ciudades, mercados y plazas, respondiendo a los gustos del pueblo³³. El cordobés Ibn Guzmān (1078-1160) durante el período almohade lleva a cabo su *Diwān* que refleja de forma evidente la música de carácter popular que se respiraba en la sociedad cordobesa, así como el ambiente festivo entre juglares, juglaresas (Mariam Zuhra y Aixa), e instrumentos musicales, según podemos vemos en el zéjel "Los juglares":

27. M. Pidal: *Poesía juglaresca*..., pp: 74-75; J. Ribera: *La música árabe*..., cap. X (La música árabe en la España cristiana), pp: 135-154.

28. *Nafḥ al-tib*, V, p. 350. Rimaānī, metro: *kāmil*. Trad. Maḥmūd Sobh, pp: 175-76.

29. Vid. Trad. Elías Terés: "Epístola sobre el canto con música instrumental", *al-Andalus*, XXXVI (1971), pp: 203-214.

30. Cortés, M: "Organología oriental en al-Andalus", *B.A.E.O.*, XXVI, Madrid (1990), pp: 304-332 (fig. 3, p: 318); Guettat: *La música andalusí en el Magreb*, cap: I. 1.5 (Los instrumentos musicales), p: 32-37.

31. Cortés: *Pasado y presente de la música andalusí*, cap. V (Los instrumentos musicales), p: 59-69.

32. Véanse los estudios de: Fernández Manzano, R: "Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales en al-Andalus", *Música y poesía del sur de al-Andalus*, pp: 79-88 (82-84); Alvarez, R: "Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana", *Música y poesía*..., pp: 93-120 (103 y sigs); y "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos", *Revista de Musicología*, X, Madrid (1987), pp: 67-95.

33. M. Pidal, *Poesía juglaresca*, p: 33.

*Preparad el plectro/ y empuñad adufes
 ¡Con las castañuelas/ no se pase nadie!
 Si un pandero hubiese/ bueno está añadirlo
 con la flauta, amigos/ ¡Vida os da la flauta!*³⁴

Las diferentes cantigas del Arcipreste escritas para “cantaderas moras y judías”, y la abundante terminología referida a las mujeres: *troteras*, *dançaderas*, *soldaderas* y *cantaderas*, bailando y cantando a los sonos del pandero y otros instrumentos, nos hace pensar que no están tan lejos de aquellas que encontrábamos reflejadas en pinturas e íconos en terracota en las viejas culturas, y también de las cantadas por los poetas orientales y andalusíes y analizadas por sus teóricos³⁵.

Respecto a la danza, Marcial (*Epigr.*, 79) y Juvenal (*Sat.*, XI, V, 162) ya hablaban de las famosas bailarinas de Gades (*puellae gaditanae*) que acompañaban sus danzas con los crótalos. Al leerlos, no podemos evitar el recordar a las bailarinas tartesas y fenicias que acompasaban sus danza al son de castañuelas, con clara impronta oriental. Presencia cuya continuidad confirma el historiador y poeta cordobés Šaḡundī (m. 1231) en su *Risalat fī-fadl al-Andalus* al relatar la importancia de la escuela de rāqīsāt o bailarinas de Ubeda, que bailaban la danza del vientre acompañadas de los crótalos, similares también a las figuras que vemos reflejadas en los frescos faraónicos³⁶. Tifāšī se une a estos testimonios, y refiriéndose a las veladas musicales en la Sevilla almohade, destaca la fama de jóvenes cantoras sevillanas que eran adiestradas por mujeres de esta ciudad, expertas en el arte de la danza, los juegos, la instrumentación y el canto *ad libitum*, siendo además versadas en el arte de la poesía, la métrica y el canto ajustado a la poesía y a las inflexiones de la voz. Terminada su etapa de formación conseguían un diploma que las acreditaba en su formación y aptitudes³⁷.

El historiador tunecino de origen sevillano Ibn Jaldūn (m.1406), en su *Muḡqadima* (Prolegómenos) habla de la influencia de nuestra música en el Norte de África durante el período nazarí, y destaca las danzas y juegos de las mujeres, acompañados con pañuelos y sables, demostrando así su destreza y aptitudes y resaltando en ellas la belleza de sus trajes (*tir_ʿz*) y aderezos³⁸. Esta participación de la mujer en el ambiente artístico de la sociedad nazarí se deja traslucir también en algunos pasajes de la *Ihata* del granadino Ibn al-Jatīb (m. 1375), en los que destaca las famosas *laylas* y *zambras*³⁹ de Granada, en las que las mujeres granadinas lucían sus mejores galas, fiestas que se mantuvieron entre los moriscos, y así lo

34. Véase, García Gómez, E: *El mejor Ben Guzmán en 40 zéjeles*. Ed. Alianza Tres. Madrid, 1981, zéjel XIII: “Los juglares”, p: 113 (versos 1-2-3-4).

35. Arcipreste: *El Libro del Buen Amor*, v. 1513-1514.

36. Vid. Al-Šaḡundī, en “Elogio del Islam español”, *Andalucía contra Berbería*, trad. E. García Gómez, Barcelona, 1976, p: 73-141.

37. Monroe, 37.

38. Vid. Trad. Slane, II, p: 156, 421 y 540.

39. Véase sobre la terminología a De Zayas, R: *La música del vocabulista granadino Fray Pedro de Alcalá 1492-1505*. Sevilla, 1995, pp: 75, 95 96.

testifican los textos de su literatura ⁴⁰, y la terminología recogida por Fray Pedro de Alcalá en su obra *Vocabulista*.

Como resultado del mosaico inter-cultural en la Península Ibérica se encuentran los cancioneros recopilados por los moriscos hacia finales del XVIII en Marruecos. Sirva de ejemplo la obra del tetuaní de origen andalusí al-Hā'ik con su obra *Kunnāš al-Hā'ik*, *Cancionero* de tradición oral que recopila ochocientas cincuenta cancioncillas de poetas andalusíes, magrebíes y orientales, entre las que se encuentran algunas de afamadas poetisas andalusíes a los que pusieron música. El hecho concreto de que estos cancioneros recopilen en sus páginas algunas *sana'āt* con versos de reconocidas poetisas andalusíes como las granadinas Hafa bint al-Hā'î al-Rukūnīyya (m. 1190), Nazhūn bint al-Qilā'î (s. XI-XII), y la levantina 'Amat al-'Azīz al-šarīfa al-usayniyya (s. XII-XIII), entre otras, amplía el abanico de participación de la mujer en el campo de la música ⁴¹.

IV. Trayectoria de las orquestas clásicas femeninas en el Magreb y Oriente.

La expulsión del territorio hispano de una parte de los andalusíes, conocidos a partir de la toma de Granada en 1492 como moriscos y su diáspora por el Mediterráneo, supuso el tránsito de las tradiciones y formas de vida de estos andalusíes a través de la otra orilla. Marruecos, Argelia y Túnez fueron los puntos vitales de asentamientos moriscos, aunque realmente la diáspora hacia el Magreb se había iniciado en el siglo X, debido sobre todo a los constante movimientos migratorios producidos en tiempos de al-Hākam I tras la revuelta de el Arrabal (25-3-818) en Córdoba.

La aceptación del canto de la *muwaššaha* y el zéjei en la España musulmana (siglos XII al-XIV) pasó los límites de al-Andalus, y su fama hizo que poetas orientales imitaran a los andalusíes llegando a crear sus propias *muwaššaha*-s a las que pusieron música. Las fuentes históricas y literarias orientales recogen la llegada constante a Oriente de los andalusíes en su viaje de peregrinación a las ciudades santas del islam. Aprovechaban para visitar otras ciudades, contactar con sus maestros orientales, o, bien, para hacer intercambios comerciales. Algunos de estos andalusíes llegaron a establecerse en ciudades como Alejandría, El Cairo, Damasco, Alepo y Bagdad, siendo una parte de ellos los grandes difusores de su poesía y música ⁴².

El proceso de transculturación entre Oriente, al-Andalus y el Magreb, podemos verlo hoy plasmado en las orquestas de música *andalusí-magrebí* que se conservan en Marruecos, en

40. Vid. Mujtār 'Abbadī: "Vida social en Granada en tiempos de Muammad V", pp: 137-352 (2º Las fiestas en Granada: 148-159); y "Las fiestas profanas y religiosas en el Reino de Granada", pp: 89-96; Ribera: *La música árabe...*, pp: 135-154; Fernández Manzano, R, véase nota (31); Mármol: *Rebelión de los moriscos*.

41. Vid. M. Cortés: *Edición, traducción y estudio del "Kunnāš al-Hā'ik"*. U. A. M. Madrid, 1995 (Tesis Doctoral editada en microficha); y "Autores andalusíes en los repertorios del Norte de Africa", *Música y poesía del sur de al-Andalus*. El Legado Andalusí, Sevilla-Granada, 1995, p: 53-65 (57-58); M. Cortés: "Un ramillete de cancioncillas andalusíes: Ibn Bāqī e Ibn Zaydūn", rvtta: *al-Andalus-Magreb*, Cádiz, 1998, p: 27-37 (29-36).

42. M. Cortés: "Importancia de Alejandría en el proceso de transmisión del *muwaššaha* a Oriente". Conferencia impartida en el Instituto Cervantes de Alejandría (Egipto), Alejandría, 1999 (enero), 25 pp, (artículo pendiente de su publicación).

el *garnatī* de Argelia, y el *malūf* Túnez y Libia donde esta música está considerada como parte integrante de su patrimonio. Como en los cantes “de ida y vuelta”, Oriente en otra época “emisor”, a partir del siglo XIII se convirtió en “receptor” de los nuevos cantos andalusíes conservados en el contexto del *wala* o música clásica que se ejecuta en las escuelas: iraquí, sirio-libanesa, yemení y egipcia. En dichas escuelas, se retoman las tradiciones de los estilos musicales clásicos mezclados con las aportaciones locales, y de ellos emergen nuevas composiciones. El canto de la *muwaššaha* y el *zéjel*, por ejemplo, comparten hoy programas con los cantos clásicos magrebíes y orientales de la casida y el *mawwāl*, y formas locales derivadas como el *berewel*, el *hawzi*, el *arubī* o el *ša`bī* en el Magreb⁴³, o propiamente orientales como la *ḡaḡḡa* o el *dawur*, entre otros, y que tienen como denominador común la oralidad. Encontramos entre las orquestas magrebíes como la mujer sigue formando parte de esa vieja cultura musical, a veces en el marco de las orquestas mixtas, y otras en las integradas sólo por mujeres en las variantes de las escuelas: *andalusī-magrebī* (Marruecos), *garnatī* (Argelia) y *malūf* (Túnez y Libia).

En el plano de la música popular, vemos como la mujer magrebí contribuye de forma progresiva a la conservación y difusión de su folclore, de igual forma que la oriental con su música local o la de raíces beduinas.

En lo que concierne a la música de corte sufi, el peso de la tradición musulmana hace que las orquestas estén integradas por personas de un sólo sexo. Así, mientras los hombres la llevan a cabo en el contexto de las mezquitas y zawiyas, en el caso concreto de las mujeres, transcurre en el interior de casas privadas, y, en general, en los patios de las casas tradicionales. Durante el transcurso de estas veladas en las que se conmemoran las diferentes fiestas religiosas de la Ruptura del Ayuno (*Id al-fir*), o la fiesta de la ‘Ašūra’, las mujeres cantan *casidas* y *muwaššaha* de poetas sufíes orientales, magrebíes y andalusíes, acompañadas de cordófonos clásicos como el laúd, el *qanūn* y la *kamanja* (violín tañido sobre la rodilla), junto a percusiones tipo pandereta (*tār*), y a veces la darbuka. Los hombres, en cambio, utilizan sólo los instrumentos de membrana intercalados a veces con los de viento.

Frente a la gran oleada de producción literaria masculina en el ámbito de la poesía estrófica de al-Andalus, encontramos una minoría de poetisas andalusíes, y en cuanto a las orientales, su presencia es prácticamente inexistente. Esto no ha impedido el que cantantes como la mítica Umm Kul_ūm, la libanesa Feiruz, o cantantes árabes de la música tradicional actual, incorporen a sus repertorios el canto de viejas *muwaššaha*-s orientales y andalusíes, junto a otras de creación reciente como testimonio evolutivo.

V. Recuperación de la música “andalusí-magrebí” en España.

Durante las últimas décadas asistimos en España al fenómeno de recuperación de aquello que ha quedado del patrimonio musical andalusí, junto a las aportaciones locales magrebíes. Este proceso de vuelta al patrimonio ha sido promovido, en gran parte, por grupos hispanos,

43. Vid. Belhafaoui, A: *La poesie arabe maghebline d'expression populaire*, París, 1973; Mazouzi, B: “La musique algérienne et la question rai”, *La revue musicale*, París, 1990, p: 42.

quienes basándose en lo conservado de la tradición andalusí-magrebí y trabajando con grupos marroquíes, intentan en solitario o mediante el trabajo conjunto, alumbrar nuevas grabaciones que son el resultado de la fusión⁴⁴. En esta década de Renacimiento de nuestra música, las solistas, arreglistas e instrumentistas españolas empiezan a sacar a la luz nuevos registros, sumándose así a la extensa producción llevada a cabo durante la última década por grupos y orquestas masculinas y mixtas.

Entre las pioneras en esta labor de recuperación se encuentra Begoña Olavide. Su debut en el terreno musical lo hizo en el año 1980 creando el grupo Calamus (disuelto en 1996) dedicado a la música medieval, y sus primeros registros de música arabigo-andaluza. En 1991, Calamus grababa: *Medieval Women's song (Música arabigo-andaluza, s. XIII-XV)*, registro que cuenta con las voces e instrumentación de Begoña y Rosa Olavide, recogiendo algunas "cantigas de amigo", y de Martín Codax (s. XIII)⁴⁵. Posteriormente, Begoña Olavide grabó en solitario un compacto de música instrumental, *Salterio*⁴⁶. Más tarde, en 1996 pasó a fundar "Mudejar", grupo que bajo su dirección adquiere una clara orientación renacentista plasmándose en *Cartas al rey moro*, llevado a cabo en 1997⁴⁷. Begoña Olavide responde al perfil de la instrumentista y solista española que sobre la base de la educación musical occidental, viaja al Magreb y Oriente para aprender instrumentación (*qan_n*), canto, vocalización y teoría de la música andalusí-magrebí, en su afán de estudiar las raíces y conexiones con la música medieval española, y llegar así a un mayor conocimiento y puesta a punto hacia lo que se ha conservado de nuestro legado hispano-árabe.

María Valverde basándose en *El Collar de la Paloma*, hace una recreación musical de algunos poemas del erudito cordobés Ibn Hazm (994-1063)⁴⁸. Bajo el epígrafe de *Música Andalusí* graba en el 98 un nuevo compacto con el Grupo tetuaní Quruba⁴⁹. Aurora Moreno se une a este grupo de cantoras pioneras de música antigua, aunque se mueve en el ámbito de la música sefardí. Registra en 1988 *Aynadamar*, grabación que cuenta con la colaboración de Esteban Valdivieso en lo que concierne a la recopilación de textos y arreglos musicales⁵⁰. Asimismo, en el 98 colabora con algunas canciones sefardíes en un compacto sobre *Las tres culturas*, dirigido por Eduardo Paniagua⁵¹. *La nawba de los poetas de al-Andalus*, llevada a cabo por la Orquesta de El Bri_ y dirigida por el gran maestro de la escuela fesí, el Haÿÿ 'Abd al-Karīm Rā'is, se une a este abanico de grabaciones hispano-árabes que cuentan también con la participación coral de cantoras de esta escuela marroquí, y que en el marco de la *nawba* recoge una parte de nuestra tradición, conservada hasta hoy. Esta mini-*nawba* presenta en

44. Sirvan a modo de ejemplo los registros de los grupos españoles e hispano-marroquíes, iniciados por Gregorio Paniagua (1977) con el grupo "Atrium Musicae" sobre música arabigo-andaluza, y los posteriores de "Calamus", "Mudejar", Grupo Cinco Siglos (Córdoba), Qurtūba (Tetuán) e "Ibn Bāÿÿa", y en solitario de Luis Delgado, Begoña Olavide, Aurora Moreno y María Valverde.

45. Editado por Karonte (julio 1991).

46. Edt. por M.A. Recording, (1994).

47. Ed. Jubal Media.

48. Edt. por: Música Global Producciones.

49. Edit. TecnoSaga, 1998.

50. Edt. TecnoSaga, 1988; Ed. C.D. Reed Several Record, 1999.

51. Edt. Karonte, 1998.

su contenido poético, un pequeño muestreo de *ana'āt* conservadas de poetas y poetisas andalusíes de diferentes períodos⁵².

No obstante, en esta “eclosión en masa” de registros realizados por grupos españoles e hispano-magrebíes, considero que se debería prestar una mayor atención a la terminología aplicada. A menudo encontramos en la portada de los mismos, y bajo el título de “música arábigo-andaluza” (terminología desfasada) y “música andalusí”, el resultado de una música que en realidad es el fruto de lo que llevaron los moriscos en su diáspora por el Magreb, a través de los diferentes asentamientos, y que en el proceso de transmisión oral ha sufrido grandes pérdidas, según han ido desapareciendo los grandes maestros, evidentes cambios, y no menos aportaciones. Entre las aportaciones magrebíes encontramos la inclusión de nuevas estructuras melódicas, rítmicas, poéticas y métricas, así como nuevas canciones (*ana'āt*) creadas por poetas locales comprendidos entre los siglos XVIII al XX que son el resultado también de su evolución en el Magreb, y en definitiva, de la transculturación. Ante lo evidente de esta realidad, considero que si queremos ser fieles a la tradición, coherentes con los resultados de la fusión, y conscientes de aquello que reflejan los registros y de lo que se interpreta en los conciertos, la terminología adecuada sería, “música andalusí-magrebí”.

VI. El fenómeno de la danza oriental en España.

A partir de los años 60, la atracción, “en cierta medida” por ciertos aspectos de la cultura oriental, llevó a Occidente, a interesarse sobre todo por su danza. Los finales de siglo XX han estado marcados por la fuerza y el interés que ha ido adquiriendo la creación progresiva de escuelas de danza oriental (*raqs šarqī*) en nuestro país, promovidas, en general, por maestros/as orientales⁵³, aunque día a día asistimos al incremento de otras escuelas que cuentan con una auténtica oleada de maestros formados en Europa y Estados Unidos. La danza oriental ha pasado por diferentes etapas evolutivas, y en ellas, el cambio producido se debe, en cierta medida, a la influencia de las escuelas europea⁵⁴ y americana⁵⁵ que han imprimido nuevos aires renovadores. Dicha renovación se debe, en parte, a un nuevo código de expresión de la mujer en la sociedad actual, y que, en cierta medida, está orientado hacia la búsqueda no sólo de la belleza a través de la danza y la estética del cuerpo, sino también del equilibrio entre cuerpo y alma.

El esfuerzo que vienen realizando estas escuelas en la formación de bailarinas españolas, empieza a dar sus frutos, y de igual forma que aquellas andalusíes viajaban a Oriente (a las escuelas de La Meca y Medina) para formarse en el canto y la instrumentación, estas nuevas bailarinas hispanas a menudo viajan también a los centros que polarizan la danza oriental, Egipto y El Líbano, a fin de ampliar su formación. La trayectoria artística y la fama alcanzada

52. Disco-compacto dirigido por Reynaldo Fernández Manzano y coordinado por Manuela Cortés (selección de textos, traducción, estudio de autores y colaboración musical). Ed. *El Legado Andalusí*. Sevilla-Granada, 1995 (véanse los textos de las poetisas en las *ana'āt*: 12 y 13).

53. Vid. Mohamed Shokry: *La danza mágica del vientre*, cap. XI: “Las bailarinas de Egipto”, pp: 115-120.

54. Shokry, cap. XIV (La danza en Europa), pp: 137 y sigs.

55. Shokry, cap. XIII (La danza en Estados Unidos) pp: 133 y sigs.

por algunas de ellas, ha hecho que sean requeridas en salas de fiesta, restaurantes y cabarets orientales.

No obstante, este “boom” que nos invade y al que asistimos, ha llevado a que se produzca una cierta masificación en el ámbito de la danza oriental ante la que debemos estar alerta, ya que pone en peligro la pureza y autenticidad de una parte de nuestro patrimonio clásico. A menudo asistimos a conciertos de música *andalusí-magrebí* en los que algunos grupos pretenden amenizar o completar las veladas musicales acompañándolas con bailarinas que, conscientes de la magia que la danza oriental despierta entre el público, en este caso el hispano, incorporan al repertorio de los conciertos una “pretendida danza andalusí” que se aleja de la realidad que debía encerrar. Evidentemente existió, pero la escasez de documentación sobre la misma impide el que podamos pronunciarnos. Las fuentes literarias e históricas a veces dan noticias aisladas sobre su existencia, sobre todo en el ámbito popular, aunque sin precisar sobre la forma de ejecutarla, de ahí que hasta ahora no podamos reconstruir el corpus de la danza clásica, como tampoco de la de corte popular. Seamos pues rigurosos con lo que se presenta, ajustándonos al título de “danza oriental”. Sirva esta puntualización como sugerencia.

Algunas Reflexiones

Como podemos observar, el Mediterráneo, cuna de diferentes civilizaciones, ha sido testigo de honor del flujo y reflujo inter-cultural, de tendencias a veces convergentes, y otras divergentes, pero, en definitiva, de importantes cambios y transformaciones que han enriquecido la música de ambas orillas.

La expansión del Islám a lo largo del Mediterráneo generó diferentes estilos de música en los que los componentes: cristiano, musulmán y judío se mezclaron y fusionaron enriqueciendo su música clásica, sacra y popular. Los acontecimientos históricos, la amalgama pluriconfesional y cultural, así como el tejido social que generó, contribuyó a que como en los cantes de “ida y vuelta”, alumbraran nuevos tipos de poesía, música, ritmos, instrumentación y danza, como respuesta al proceso de transculturación. Esta realidad puede apreciarse, por ejemplo, en el contexto de la música cortesana, es decir, en las *naubas* conservadas en el Magreb, y en su evolución y fusión con los elementos locales inmersos en su propia cultura, y también en los cantos estróficos inmersos en el *wala* en Oriente. La aportación de la mujer árabe, andalusí, sefardí, morisca y bereber inmersa en este contexto, ha contribuido en gran medida a fomentar la transmisión, el desarrollo y la evolución de su música.

A la vista de esta fusión, como plasmación del crisol de culturas, considero que deberían plantearse el programar tres áreas concretas de futuros trabajos. Por una parte, 1) esforzarnos en concienciar a los amantes y estudiosos de la música sobre la riqueza de nuestro patrimonio andalusí clásico, revisando y actualizando las fuentes editas y reconsiderando las fuentes manuscritas que aún permanecen aletargadas en las bibliotecas europeas y magrebíes. En este sentido, deberían apoyarse los trabajos de investigación encaminados a su edición y a fin de reconstruir nuestro patrimonio desde una perspectiva real. En segundo lugar, ante la

realidad pluricultural en la que vivimos, 2) potenciar la fusión incentivando la creatividad de los grupos musicales magrebíes en nuestro país, lo que derivaría en nuevos estilos, y, en definitiva, en una nueva orientación de la música. Asimismo, y a la vista de los nuevos estilos surgidos en la otra orilla, derivados de la *andalusí*, el *garnatī* y el *malūf*, como por ejemplo: el *hawzī*, *ʿarubī* y *šabbī*, 3) abrir una nueva línea de registros musicales. Finalmente, 4) motivar mediante la creación de talleres, el intercambio entre grupos y solistas de ambas orillas en el conocimiento de su respectiva música popular (urbana y campesina), acercando puntos comunes y, en definitiva, facilitando la creación de futuros trabajos en este campo.

Bibliografía básica y en notas

- ʿABBĀDI-AL, Amad Mujtār: *El reino de Granada en la época de Muammad V*. Ed. I.E.E.I. Madrid, 1973.
- ʿABD AL-ʿAZĪZ, ʿAbd al-° alīl: *ʿIyqād al-šum ū ʿli-laddat al-masm ū ʿbi-nagamāt al-tub ū*. Edición de esta obra de al-Buʿsamī. Ed. Academia Real del Reino de Marruecos, Rabat, 1995.
- ÁLVAREZ, R.: “Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana”, *Música y poesía del Sur de al-Andalus*. Ed. El Legado Andalusi, Sevilla-Granada, 1995, pp: 93-120.
- “Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos”, *Revista de Musicología*, S.E.M. X (1987), pp: 67-95.
- ARCIPRESTE DE HITA, J.R.: *El libro del Buen Amor*. Ed. Orbis, Barcelona, 1983.
- BELHALFAOUI, A.: *La poésie arabe maghebine d'expression populaire*. París, 1973.
- BENCHEIKH, J.E. “Les musiciens et la poésie”, *Arabica*, 2 (XXII), pp: 114-152.
- CORTÉS GARCÍA, M. *Edición, traducción y estudio del “Kunnāš al- Hāʾik”* Universidad Autónoma de Madrid, 1995 (Tesis Doctoral en micro-ficha. U.A.M., 1997).
- “Perfil de la nawba durante el período omeya”. *El saber en al-Andalus*, Sevilla (1997), pp: 51-64.
- Pasado y presente de la música andalusí*. Ed. Fundación El Monte. Sevilla, 1996.
- “La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval”, *Música oral del Sur*, 2 (1996), pp: 193-206.
- “Organología oriental en al-Andalus”. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXVI (1990), pp: 303-332.
- “Algunas notas sobre la música andalusí hoy en Marruecos”, *B.A.E.O.*, XXIX, Madrid (1993), pp: 247-262.
- “Autores andalusíes en los repertorios del Norte de África”, *Música y poesía del Sur de al-Andalus*. Ed. El Legado Andalusi, Sevilla-Granada, 1995, pp: 53-63.
- “Fuentes escritas para el estudio de la música en al-Andalus (siglos XIII-XVI)”. Actas del congreso *Fuentes musicales en la Península Ibérica*. Ed. Universidad de Lérida, Lérida, 1999 (en prensa).
- “Sobre los efectos terapéuticos de la música en la *Risālat al-alhan de Ibn Bāʾijū*”. Rvta: *Sociedad Española de Musicología*, XIX (1996), pp: 11-23.

- "Ziryāb, la elegancia palatina". Catálogo *El esplendor de los omeyas*. Ed. El Legado Andalús, Granada-Córdoba, 2001.
- FANJUL, S.: "Música y canción en la tradición islámica", *Anaquel de Estudios Arabes*, IV (1993), pp: 53-74.
- FĀSI-AL.: *Kitāb al-ḡumūʿ fī ʿilm al-mūsīqā wa-l-tubʿ*. Ed. H.G. Farmer: "The notes and their natures", *Studies in oriental music*, vol. II, pp: 568-69.
- FERNÁNDEZ MANZANO, R. "Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales en al-Andalus", *Música y poesía del Sur de al-Andalus*. Ed. El Legado Andalús, Sevilla-Granada, 1995, pp: 79-88.
- GALPIN, F.W.: *The music of the Sumerians*. Cambridge University, 1937.
- GARCÍA GÓMEZ, E.: "Una extraordinaria página de Tifāṣī y una hipótesis sobre el inventor del zéjel", *Etudes d'Orientalisme dédiées à la memoire de E. Lévi-Provençal*. Paris, 1962, pp: 519-520.
- El mejor Ben Guzmán en 40 zéjeles*. Ed. Alianza Tres, Madrid, 1981.
- GAUDEFROY-DEMOMBYNES, M.: "Sur le cheval-jupon et al-kurraj", *Melanges Willian Marçais* (H. Levi-Provençal), pp: 155-160.
- GUARDIOLA, M^a. D.: "La figure de la Kayna dans les sources musicales". *Le patrimoine andalous dans la culture arabe et espagnole*, Granada, C.S.I.C. (1991), pp:
- GUETTAT, M.: *La música andalusí en el Magreb*. Revisión, adaptación, edición y traducción: M. Cortés García y M^a del Mar Carrillo. Ed. Fundación El Monte. Sevilla, 1999.
- HICKMANN, H.: *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*. El Cairo, 1949.
- "Le tambourin rectangulaire du Nouvel Empire", *Miscellanea musicologica*, X (1951), pp: 317-333.
- IBN BASSAM: *al-Dajīra fī mahāsin ahl al-Andalus*. Ed. El Cairo, 1939-1945; Beirut, 1979.
- IBN HAYYĀN: *al-Muqtabis*, vol. II. Edición facsímil del manuscrito de la Academia de la Historia. Madrid, 1999; vol. III, ed. Mahmūd Mākkī, Beirut,
- IBN AL-JATĪB: *Kitāb al-Iḥāta fī ʿajbār Garnāta*. Ed. ʿInān, El Cairo, 1977, 4 vols.
- IBN JALDŪN: *al-Muqaddima*, Túnez, 1985, trad. Slane, vol. II.
- IBN AL-NADĪM: *Kitāb al-Fihrist*. El Cairo, s/d.
- IBŠĪHI-AL, Sihāb al-Dīn: *Kitāb al-Mustatraf fī kullī fann al-Mustazraf*. Ed. El Cairo, 1942; Beirut, 1987.
- KAHHALA, ʿU. R.: *Aʿlām al-nisā*. Beirut, 1982, 5 vols.
- LAVIGNAC, A.: "Syriens et Phrygiens". *Encyclopedie de la Musique*. París, 1920, vol. I, pp: 50-70.
- MAQQARĪ-AL, Abū l-ʿAbbās: *Nafh at-tibb*. Ed. Beirut, 1968, vol. III.
- MASʿŪDI: *Murūʿ al-Dahab* (Les prairies d'or). París, Geuthner, 1965, vol. II.
- MAZOUZI, B.: "La musique algerienne et la question rai", *La Revue Musicale*. París, 1990.
- MENÉNDEZ PIDAL. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, 1975, 7^a ed.
- MONROE, J. "Amad al-Tifāṣī on Andalusian Music", *Ten Hispano-Arabic Strophic Songs in the Modern Oral Tradition*. California University, CXXV (1989), pp: 35-44.
- PELLAT, CH.: "Les esclaves-chanteuses de ° āhiz", *Arabica*, X (1963), pp: 121-147.
- PERES, H.: *Esplendor de al-Andalus*. Trad. M. Arenal, Madrid, 1983, 3^a ed.

- POCHE, C: "La femme et la musique", *Les cahiers de l'Orient*, XIII (1989), pp: 12-21
- QASSIM ASSAN, S.: *Les instruments de musique en Irak*. París, 1980.
- RAŠID, S.: *Musikgeschichte in Bildern (Mesopotamien)*. Leipzig, 1984.
- Tārīj al-alāt al-mūsīqiyyat fī l-'Iraq al-qadīm*. Beirut, 1970.
- RIBERA TARRAGO, J.: *La música árabe y su influencia en la española*. Revisión y prólogo de E. García Gómez, Madrid, 1985.
- RUBIERA MATA, M^a. J. "La lengua romance de las jarchas". *Al-Qanara*, VIII (1987), pp: 319-329.
- SACHS, C.: *Die musikinstrumente des alten Aegyptens*. Berlin, 1921.
- ŠAQUNDĪ-AL: *Risālat fī fadl al-Andalus*. Ed. García Gómez: *Andalucía contra Berbería*. Barcelona, 1976.
- SCHAEFFNER, A.: "Le tambour sur-cadre quadrangulaire", *Ethnomusicologie III* (Les colloques de Wégimont). París, 1964, pp: 229-248.
- SHOKRY, M.: *La danza mágica del vientre*. Madrid, 1995.
- SOBH, M. "La poesía árabe, la música y el canto". *Anaquel de estudios árabes*, VI (1995), pp: 149-183.
- TABĀRĪ: *Ta'rīj al-rasā'il wa-l-mulūk*. Ed. Beirut, 1988, vol. I.
- TERÉS, E. "Enseñanzas de Ibn azm en la "Yawat al-Muqtabis" de al-umaydi", *al-Andalus*, (1964), XXIX, pp: 147-178.
- "Epístola sobre el canto con música instrumental", *al-Andalus*, XXXVI (1971), pp: 203-214.
- ZAYAS, R. *La música del vocabulista granadino Fray Pedro de Alcalá* (1492-1505). Ed. Fundación El Monte, Sevilla, 1995.

La audición musical transcultural y sus fundamentos ideacionales y sensibles. Aportaciones de la música magrebí de origen andalusí.

Fethi Salab

Universidad de Barcelona

Introducción.

Cuando un oyente escucha por primera vez una música que pertenece a su propia cultura, las preguntas o las impresiones que puede plantear de manera intuitiva sobre esta música no son iguales a las que plantea cuando escucha por primera vez una música producida en otra cultura. Esto es aún más interesante cuando se trata de oyentes que viajan fuera de su propio país o de su propia cultura, o sea de los oyentes-viajeros que experimentan la transculturalidad y la alteridad fuera de su propio entorno originario. Ahora bien, el viajero curioso o científico que emprende buscar y escuchar otras músicas así como los etnomusicólogos y antropólogos de la música que realizan trabajos de campo fuera de su país, a menudo se plantean cuestiones o ideas sobre estas músicas antes de escucharlas por primera vez o que las escuchan con una aptitud auditiva inadecuada. A pesar de la sofisticación de los medios y soportes de grabación y de difusión de la música, está claro que la audición de la música en su entorno originario y su contexto cultural es irremplazable. Por otra parte, el aspecto cultural de la audición musical adquiere también más relevancia en el ámbito de la pedagogía y el aprendizaje musical intercultural, ya que cada vez más se nota, a la hora de aprender la Otra música, la necesidad de cambiar su propia manera de escucharla, o en otras palabras adaptar su oído a dicha música. Admitimos, entonces, que la audición musical raramente funciona de manera virgen o neutra; y esto se pone de manifiesto aún más, y sobre todo en la experiencia transcultural.

Como lo han relatado en sus escritos sobre esta experiencia como oyentes inmersos en un ambiente sonoro y musical diferente del que provienen, y para llegar a aceptar y asimilar desde el punto de vista perceptivo e incluso estético la música que escuchaban por primera vez *in situ*, los oyentes-viajeros parecen enfrentarse a un dilema cuyos elementos, al fin y al cabo, coexisten: o bien lograr enriquecer su manera de oír la Otra música a través de un proceso más o menos largo de “reaprendizaje auditivo”, superando asimismo los prejuicios, las ideas preconcebidas, los juicios de valores, etc.; o bien procurar adaptar la Otra música al oído, lo que implica transformar, denaturalizar y, en cierta medida, recrear a su favor dicha música. Sin embargo, la experiencia del “reaprendizaje auditivo” *in situ*, como proceso de ensanchamiento de la capacidad de apreciar y de oír otros fenómenos sonoros y musicales parece ser la alternativa más inteligente, más rica heurísticamente, y la más eficaz en cuanto al enriquecimiento de la sensibilidad musical.



Al leer sus escritos, los oyentes-viajeros europeos —que viajaron al Magreb— parecen girar en torno a los cuatro puntos siguientes; puntos que directa o indirectamente están relacionados con la problemática de la audición y percepción sensible de la música en cuestión:

1. Una de las primeras tareas que se intentaban llevar a cabo al oír la música de los autóctonos magrebíes era la transcripción musical. Ahora bien, dichos autores acaban pronto por darse cuenta que la transcripción, mediante la notación que conocían entonces, y salvo en algunos casos, no era tan fácil como lo habían previsto. Los obstáculos a que se enfrentaban les llevaron a cuestionar tanto los límites de la notación utilizada como al grado de complejidad y la naturaleza de la música que escuchaban; ambos hechos están relacionados, ya que cuanto más compleja es la música, más difícil resulta su transcripción.

2. La naturaleza y la estructura de los intervalos musicales utilizados por los músicos autóctonos y sobre todo su variabilidad acústica llaman la atención de los oyentes-viajeros. Éstos, pese al rechazo que pudo haber ocurrido a menudo tras oír sonidos que no pertenecían al sistema acústico adoptado y adaptado al oído occidental —o sea al sistema temperado—, descubren al fin y al cabo que la variabilidad acústica en cuestión no es el resultado de una desafinación de los instrumentos tocados por Maestros de fama y reconocidos por los autóctonos como músicos competentes, sino que se trata de una de las características inherentes a la naturaleza de la música, y que tiene para los autóctonos, quizá entre tantos otros valores, un valor estilístico y estético pertinentes. Por otra parte, la percepción de los ritmos, que a priori parecían para el oído occidental anárquicos y desordenados, acaban a posteriori por revelar su organización interna y sus armoniosas relaciones con las melodías correspondientes.

3. Uno de los puntos que parecen haber impulsado a los oyentes-viajeros a emitir juicios críticos acerca del desarrollo de la música autóctona es la tendencia a la “europeización” —entendida por parte de los autóctonos como una tendencia a la modernización— de la orquesta tradicional. Dicha europeización se manifiesta sobre todo en el hecho de introducir instrumentos que no pertenecían originalmente a la orquesta tradicional, como por ejemplo el violín, la viola e incluso el piano. Por otra parte, se observa también el hecho de “tradicionalizar” en cierta medida la manera de tocar algunos instrumentos europeos utilizados en la interpretación de la música autóctona como es el caso del violín o de la viola.

4. Pero lo que, a nuestro entender, emocionó y ayudó más a los oyentes-viajeros a superar y a cambiar sus prejuicios acerca de la Otra música es sobre todo la observación de los comportamientos y reacciones sensibles de los autóctonos con respecto a su propia música. A pesar de las variaciones contextuales y situacionales, ¿cómo una música tan “desagradable” para el “oído occidental” podía cautivar la atención y ejercer tanta influencia sobre los sentimientos y emociones de los oyentes autóctonos magrebíes? ¿Qué encierra tal música que, a priori, parece para el oyente occidental, a la vez tan anárquica y pobre estructuralmente, pero capaz de engendrar estados de ánimo que, a veces, conducen al trance en los oyentes

autóctonos? Ahora bien, parece que el problema reside menos en la música en sí que en la sensibilidad que la aprehende.

Escuchando la música magrebí de origen andalusí: la experiencia transcultural hispano-marroquí.

Veamos ahora las impresiones de algunos autores españoles acerca de la audición y percepción in situ de la música marroquí de origen andalusí; autores que, hace ya casi un siglo, y a través de su experiencia magrebí, tomaron conciencia de que «*in transcultural hearing, the ears begin to open themselves to a new way*»¹. Pero antes de abordar el caso peculiar del repertorio marroquí, sería interesante hacer un breve recorrido por la experiencia realizada por Francisco Salvador Daniel en Argelia y sus consecuencias sobre la evolución de su percepción y su aprehensión del repertorio magrebí.

En efecto, es interesante saber que el primer “explorador” de la alteridad musical magrebí in situ y autor de un estudio de índole etnomusicográfica fue de origen español². Francisco Salvador Daniel permaneció durante doce años (de 1853 a 1865) en el Magreb y sobre todo en Argelia. Aunque su estudio «*n'était pas officiellement reconnu pour son apport à la Science, en raison de ses idées et de sa participation au mouvement communard de Paris*»³, su trabajo tiene un interés etnográfico innegable ya que el autor constituye un testigo de una época interesante de la vida musical y artística de Argelia, además de ser una de las raras fuentes documentales acerca de las músicas de la Argelia decimonónica colonizada y una fuente de inspiración para algunos de sus sucesores, puesto que «*ses qualités ont permis une production en avance sur son temps à tel enseigne que des éléments de sa substance réapparaissent in extenso (Blanc) ou en filigrane (Rouanet) dans les écrits français de ce premier tiers de siècle à l'insu de l'opinion scientifique contemporaine. Les principes de sa démarche, son expérience le désignent comme l'un des pionniers de la recherche ethnomusicologique*»⁴. Al leer su trabajo titulado *La Musique Arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*, Salvador Daniel utiliza varias veces la expresión *l'habitude d'entendre*, o la de *l'éducation de l'oreille* como si fuera para él la condición más importante para entender y comprender la música de los autóctonos magrebíes. Privilegiar la actividad auditiva sobre la escritura, la transcripción y la lectura musicales parece ser para Salvador Daniel la metodología más pertinente a la hora de estudiar sistemáticamente una música de tradición oral.

Ahora bien, esta vía didáctica y metodológica no fue posible sin cierta mutación de su propio oír en el seno de un mundo sonoro y musical nuevo que quería explorar. Asimismo, dicha vía no fue posible sin poner en tela de juicio sus propios juicios formados en una cultura ajena a la de los autóctonos magrebíes. Tal *reaprendizaje auditivo* fue el fruto de

1. Baumann, 1997:7.

2. Recordemos que, a su vez, Salvador Daniel fue adelantado por el viajero inglés Thomas Shaw, quien vivió en Argel durante las primeras décadas del siglo XVIII. Shaw publicó sus observaciones el año 1738 en su *Travels or observations relating to several parts of Barbary and the Levant*(Oxford).

3. Ould-Braham, 1986: 5.

4. Bouzar-Kasbadji, 1993: 2008-2012.

una especie de acomodación al nuevo mundo sonoro y musical: «*Dès l'abord —dice Salvador Daniel— je n'y reconnus, comme tout le monde, qu'un affreux charivari dénué de mélodie et de mesure. Pourtant, par habitude ou, si l'on aime mieux, par une sorte d'éducation de l'oreille, il vint un jour où je distinguai quelque chose qui ressemblait à un air*»⁵. Debía, por consecuencia, no solamente renunciar a ciertos principios musicales: «*il faut s'habituer à leurs gammes —sigue Salvador Daniel— ou plutôt à leurs modes, et cela en laissant de côté toutes nos idées de tonalité*»⁶; pero también participar en la vida musical de los autóctonos: «*Pour cela, je me liai avec les musiciens indigènes, j'étudiai avec eux, afin d'arriver à me rendre compte d'une sensation que d'autres éprouvaient et qui ne me touchait en rien*»⁷. Nadya Bouzar-Kasbadji hace notar justamente que «*une telle attitude n'est pas sans annoncer le fameux principe ethnologique de l'observation participante préconisée dans les années vingt-trente par le Pape du fonctionnalisme, B. Malinowsky. Elle anticipe également sur la théorie de la bi-musicalité à laquelle est parvenu dans les années cinquante, soit un siècle plus tard, l'américain Mantle Hood qui prône l'imprégnation active du chercheur par l'apprentissage de la musique du groupe observé*»⁸. La intuición de Salvador Daniel en este camino metodológico es sin duda muy adelantada en su época. Por otra parte, Salvador Daniel presenta algunas propuestas que consideramos interesantes: «*En musique, l'habitude d'entendre a force de loi, et en vertu de cette loi l'exception de la veille devient souvent la règle du lendemain*»⁹. Desde un principio didáctico e incluso metodológico, *l'habitude d'entendre* vuelve a ser uno de los postulados epistemológicos fundamentales a la hora de emprender la exploración de la realidad musical del Magreb; postulado que parece considerar a la música no solamente como “el arte del sonido” sino también y sobre todo como “el arte de oír”. A partir de algunos ejemplos, Salvador Daniel pone de manifiesto la relatividad de las aproximaciones y la importancia de los contextos históricos y culturales en el estudio de los fenómenos musicales:

*«si on examine ces chansons au point de vue de nos connaissances actuelles, on admire sans doute leur simplicité, mais on les trouve trop simples pour qu'elles puissent nous offrir des ressources de quelque utilité! Si, au contraire, on les examine en se reportant à l'époque où on les considérait comme le résultat complet des connaissances musicales généralement acceptées, on se demande si c'était bien là la musique qui charmait nos pères. La distance qui sépare cette musique de la nôtre est si grande, les bases qui régissent les deux systèmes sont si différentes, qu'ils semblent n'avoir jamais eu aucun lien qui les rattache»*¹⁰.

Dicho de otra manera, la contextualización histórica y cultural de la simplicidad transforma dicha simplicidad en una complejidad rica en enseñanzas. A la luz de estas constataciones

5. Salvador Daniel, 1986: 29.

6. Ibid: 30.

7. Ibid: 29.

8. Bouzar-Kasbadji, 1993: 2014.

9. Salvador Daniel, 1986: 32.

10. Ibid.: 34.

vemos, a través de la experiencia transcultural de Salvador Daniel, un ejemplo del poder de la música de influir sobre las ideas preconcebidas e incluso superar -de manera definitiva- algunos prejuicios, y sobre todo que las ideas pueden representar un obstáculo para asimilar la sensibilidad de los Otros.

Rafael Mitjana¹¹, uno de los primeros españoles en haber realizado *in situ* observaciones sobre el repertorio marroquí de origen andalusí denominado *âla*, destaca, desde el inicio de su investigación, la dificultad que tuvo para realizar transcripciones de las melodías marroquíes: «*Quoique très simples en apparence -dice Mitjana- les chansons marocaines que j'ai eu occasion d'entendre sont extrêmement compliquées, et il est presque impossible de les transcrire avec notre notation*»¹². Tras haber constatado la complejidad de la realidad musical que quería entender, procura analizarla presentando algunos elementos estructurales que parecen compartir ciertos géneros y rasgos pertenecientes al folklore musical andaluz:

*«Sur un rythme déterminé et persistant, dont le mouvement s'accroît de plus en plus, la même période mélodique se répète sans cesse, mais sans se reproduire d'identique façon, car chaque répétition engendre de nouvelles variantes qui modifient et transforment les lignes primordiales. On peut observer quelque chose de semblable dans les chansons purement andalouses -comme la caña et ses innombrables dérivations- ce qui permet de leur assigner une origine commune»*¹³.

Aun más interesantes son sus observaciones acerca de los comportamientos y reacciones de los autóctonos al escuchar su propia música: «*Pendant de longues heures -sigue Mitjana- ils restent sous un charme, qui pour nous autres Européens est bien loin de produire le même effet, car cette musique nous semble tout autre chose qu'agréable au premier abord*»¹⁴. Proporcionando algunos elementos relativos a su propia audición, casi llega Mitjana a las mismas conclusiones perceptivas que su predecesor Salvador Daniel:

«Les étranges successions de tons, demi-tons et tiers de ton, qui se suivent pour former les divers modes d'un système musical aussi bizarre, produisent des désinences mélodiques peu supportables pour nos oreilles gâtées en certaine façon par le tempérament et incapables de définir et de percevoir les comas. Tout de même ces résolutions imprévues et inespérées éveillent l'attention et piquent la curiosité de l'auditeur attentif. Au premier abord tous les morceaux semblent les mêmes, et comme leur développement consiste dans la continuelle répétition d'un seul motif, souvent très bref, sans autre variation que les ornements capricieux introduits par l'exécutant et l'accélération du rythme, ils finissent par causer une véritable fatigue. Après quelque temps, on finit par être ennuyé de cette musique plaintive et gémissante, qui agace notre sensibilité, mais

11. Sus observaciones eran insuficientes según él ya que «*n'ayant pu étudier l'âla que pendant les cérémonies officielles, il m'a été impossible de pousser plus loin mes observations*» (Mitjana, 1906:216).

12. Mitjana, 1906:214.

13. Ibid.:214-215.

14. Ibid.:215.

ceci n'arrivera certainement pas à celui qui prête l'oreille aux subtilités tant de la mélodie que du rythme, et spécialement de ce dernier, car leurs innombrables variétés constituent une des plus grandes richesses de la musique arabe»¹⁵.

En la cita anterior, Mitjana comenta algo de lo que ocurre frecuentemente cuando el oyente occidental escucha por primera vez la música marroquí o no presta atención a las sutilidades de ésta. Todo parece igual, ya que tras un análisis intuitivo y simplista, el oyente concluye que la música en cuestión se basa sobre la casi infinita repetición de *un motif* que acabará por aburrir e incluso fatigar a dicho oyente. Pero al final, los propósitos de Mitjana sugieren que la repetición nunca es estrictamente la misma puesto que el músico no es una máquina, y que la inteligencia del oyente paciente y atento reside en apreciar las micro-variedades y micro-variaciones que siempre ocurren de una repetición a otra. El aburrimiento y la eventual fatiga no son sino el resultado tanto de la impaciencia de escuchar los macro-cambios como de la incapacidad de percibir los micro-cambios.

Más extenso y más detallado es el trabajo del Padre Patrocinio García Barriuso en lo que se refiere al análisis y las observaciones de orden perceptivo del género *âla*. García Barriuso asistió y participó al Primer Congreso de Música Marroquí celebrado en Fez en 1939. Su libro titulado *Ecos del Magrib* representa una reseña¹⁶ de dicho congreso en la cual resume todos los trabajos de los congresistas y presenta sus impresiones sobre algunos temas problemáticos como el de la transcripción mediante la notación europea, la evolución de la orquestación tradicional y también la recepción que tienen los autóctonos de la interpretación musical gracias a la transcripción en cuestión:

«Mi impresión personal directa es que la transcripción monódica de las melodías andaluzas, pura y simplemente ejecutadas por orquestas europeas, resulta de un efecto artificial y carente del colorido típico que esas mismas melodías ofrecen cuando son ejecutadas por las orquestas árabes. Y ello debido sencillamente al timbre sonoro peculiar de la “kuitra”, laúd y rebab que son los instrumentos indígenas que imprimen a las melodías marroquíes esas características inconfundibles e insustituibles. El tácito fallo de los que escuchaban el concierto lo testifica claramente. Pudo advertirse cómo los musulmanes entendidos seguían el desarrollo del concierto como espectadores de una cosa extraña, sin la placidez y el calor entusiasta que expresan cuando de su auténtico arte se trata; el público selecto, únicamente curioso, permanecía indiferente; en fin, los técnicos europeos francamente advertidos de que no era ese el camino a seguir en la composición de obras inspiradas en el folklore marroquí. Nada dicen en contra, los aplausos finales, pues no suelen ser más que la expresión obligada y ritual con que las personas finas muestran su educación, o su estupidez los que siempre aplauden sin saber nunca por qué»¹⁷.

15. Ibid.:215-216.

16. Dicha reseña será añadida como capítulo adicional en su libro publicado en Larache (Marruecos) el año 1941 cuyo título es *La Música Hispano-musulmana en Marruecos*.

17. García Barriuso, 1939:30.

Por otra parte, García Barriuso no duda en emitir sus opiniones críticas acerca de la armonización de las melodías de las nubas marroquíes para adaptarla al oído europeo. Sin embargo opina positivamente en relación a la utilización de dichas melodías en las obras musicales orientalistas.

«Las melodías marroquíes como tema de inspiración son magníficamente utilizables, mas no en la forma ensayada aquí, sino como lo han sabido hacer los grandes maestros españoles Albéniz, Granados y Falla, por no citar otros. Utilícense como “leitmotiv” esas preciosas melodías de las nubas, pero para el éxito compositivo es menester lanzarse sin trabas al desarrollo contrapuntístico y orquestal de las mismas. Sólo así, es mi modesta opinión, puede conseguirse satisfacer el gusto europeo, bastante más exigente y amplio que el marroquí»¹⁸.

Y siguiendo en la línea crítica, hace notar por otro lado que no solamente el repertorio musical marroquí iba perdiendo cada vez más su contenido, sino también el gusto que tenían los marroquíes por su propia música:

«Mi impresión directa, al presenciar su actuación, es que los aplausos ruidosos de que se la hacía objeto eran debidos a su marcada semejanza con las orquestas NO árabes, lo cual, desgraciadamente, es un síntoma de que los mismos marroquíes van perdiendo sus exclusivas preferencias por su música tradicional»¹⁹.

En lo que se refiere por ejemplo a la percepción de los intervalos musicales, y si bien precisa García Barriuso que: «en la práctica [la música marroquí] revela una afición a un cromatismo de intervalos mínimos, a través de unos grados que a nosotros parecen falsos, inconsistentes e inseguros, pero que indudablemente están basados en relaciones acústicas fijas y precisas»²⁰, sigue su observación afirmando que «en la música hispano-musulmana, o sea la actual marroquí, la mayoría de las escalas se inspiran en un sistema en el que doctrinalmente no se admiten otros sonidos que los de nuestra gama temperada»²¹. Y el autor no duda en fundamentar esta observación en el hecho de que es «La influencia del arte musical hispánico [que] hizo cambiar radicalmente la concepción técnica de la gama árabe que Ziriab²² y otros músicos orientales habían importado de sus respectivos países originarios»²³.

El hecho de admitir indiscutiblemente la idea de que era la música árabe medieval la que, en Al-Ándalus, recibió principalmente las influencias de la hispano-cristiana, y que la música hispano-musulmana medieval era idéntica a la que practican los marroquíes contemporáneos, diferente de la árabe-oriental, llevó a García Barriuso a afirmar que su traba-

18. Ibid.:30-32.

19. Ibid.:44.

20. García Barriuso, 1950:15.

21. Ibid:15.

22. Esta cita nos revela que García Barriuso admitía que el “arte musical hispánico” —sin jamás proporcionar detalles sobre dicho arte en sus escritos— se basaba siempre sobre el sistema acústico temperado, e incluso desde la época de Ziriab (siglo IX), o sea, incluso antes de su verdadera utilización en la práctica musical en Europa (siglo XVIII)...

23. García Barriuso, 1950:15-16.

jo de transcripción musical era totalmente objetivo, y que su audición neutra de la música marroquí -sin prejuicios como lo pretendía en sus escritos- confirmaba lo que afirmó acerca del origen y de la naturaleza intrínseca de la misma:

«Para llegar a la feliz conclusión de ver comprobada esa identidad de música marroquí y española en lo que a la gama se refiere, hemos seguido el método más lógico y práctico: oír y transcribir directamente y sin prejuicios las melodías ejecutadas actualmente por los herederos de la cultura artística de al-Andalus. El estudio ponderado y sereno nos ha aclarado definitivamente muchas cuestiones importantes, discutidas antes sin sólido fundamento. Por de pronto, no se designará nunca más como música *árabe* a la melopea de los marroquíes y demás musulmanes influenciados por la histórica cultura peninsular. Con propiedad sólo podrá hablarse de una música hispano-musulmana occidental, esencialmente distinta de la música de los pueblos árabes de Oriente»²⁴.

Los ritmos practicados por los marroquíes tampoco escaparon a la idea de la influencia de aquellos pertenecientes a la música hispano-cristiana:

«Esas fórmulas rítmicas [de las Nubas] caben fácilmente dentro de la medida o compás de nuestra música»²⁵.

«La existencia de un número tan reducido y fijo de fórmulas rítmicas en la música hispano-musulmana, en comparación con la inagotable cantidad de ritmos en la música árabe de Oriente, nos induce a buscar una explicación, y ella no es otra que la influencia persistente de la música popular y religiosa de los hispano-cristianos»²⁶.

Tales datos e impresiones nos muestran de manera clara que las observaciones de orden perceptivo del autor eran a menudo orientadas por la idea de que no solamente la música marroquí de origen andalusí no ha cambiado desde su advenimiento en Al-Ándalus, sino también que la música en cuestión recibió la influencia casi total de la música popular y religiosa de los hispano-cristianos; música que también parece -para el autor- no haber cambiado desde antaño. Por otro lado, y a pesar de las críticas que había dirigido hacia algunos autores que le precedieron, como, entre otros, Salvador Daniel, García Barriuso seguía creiendo en la hipótesis de que las gamas utilizadas por los músicos marroquíes fueran influenciadas por las gregorianas: «La simple audición -dice García- de melodías del repertorio tradicional de los marroquíes y argelinos²⁷ produce la impresión de estar oyendo imitaciones del repertorio gregoriano»²⁸.

24. Ibid.:16.

25. Ibid.:19.

26. Ibid.:21.

27. En el I Congreso de música marroquí de 1939, en el cual también participó García Barriuso, se ofreció una muestra del repertorio argelino. Cabe destacar que era sobre todo una muestra de la escuela de Tlemcén encabezada por el Maestro Larbi Bensari. No tenemos datos sobre un eventual viaje de García Barriuso en Argelia, lo que nos lleva a suponer que, en esta cuestión de la hipótesis sobre el origen gregoriano de los modos magrebíes, admitía García Barriuso las conclusiones de Salvador Daniel.

28. García Barriuso, 1950:16.

García Barriuso estaba tan persuadido de la similitud que tenía la música hispano-musulmana de Marruecos con la española medieval, que incluso se podía admitir, según él, aquella similitud solamente a partir de la audición:

«La clásica melopea hispano-marroquí -concluye García Barriuso- ofrece las mismas características técnicas que la música española medieval. Para que los extraños a la ciencia musical lleguen a persuadirse de que esa coincidencia de músicas no es una mera disquisición, bastaría escuchar algunos ejemplos típicos del repertorio marroquí»²⁹.

El autor escuchó, pues, lo que deseaba escuchar, como si su oído estuviera totalmente envuelto por sus ideas preconcebidas y admitidas una vez por todas, siquiera antes de escuchar por primera vez la música en cuestión. El ejemplo de García Barriuso demuestra muy bien -al inverso del ejemplo de Salvador Daniel- el peso de las ideas sobre la audición musical. Otro autor que destaca la importancia de la audición directa de los músicos marroquíes es Larrea Palacín. Conocido como uno de los “misioneros” activos encargados por el Instituto Español de Musicología para la recopilación y transcripción de las canciones populares de varias regiones de España³⁰, se orientó luego hacia un trabajo similar a través de las misiones en Marruecos. Estando al corriente de la escasez de literatura escrita sobre la música “hispano-árabe”³¹, y ya acostumbrado a los trabajos de campo mediante la recopilación y la transcripción musical, otorgó, pues, mucha importancia a la entrada en contacto con los músicos autóctonos y a la audición y transcripción directa de sus músicas:

«El único conocimiento posible de esta música [hispano-árabe], nos llegará, pues, en principio, por la audición directa, luego por nuestra propia investigación sobre ella; mas, como la audición nos ha de ser ofrecida por los músicos, debemos comenzar por inquirir acerca de ellos»³².

Larrea Palacín cronologiza pues las fases más importantes del trabajo de campo, privilegiando aparentemente la audición directa de los autóctonos, y otorgando más importancia al contacto y a la familiarización con los mismos. Parece, sin embargo, seguir el razonamiento de su predecesor García Barriuso al ceñirse a la idea de la diferencia entre la música árabe oriental y la marroquí de origen andalusí cuando, hablando de la “nauba” hace notar que:

«La audición de las canciones que componen una *nauba* hispano-árabe está ordenada según la sucesión de tiempos, que comienzan por el más lento para

29. Ibid:23.

30. Misiones llevadas a cabo hacia los finales de los años 50 en Zaragoza, Huelva, Huesca, Cádiz y Sevilla; ver Calvo, 1989:189-190.

31. En las dos primeras páginas de su artículo “Acerca de la música hispano-árabe” (1962), Larrea Palacín menciona muy brevemente todos los autores españoles conocidos en el ámbito del estudio de la música árabe e hispano-árabe.

32. Larrea Palacín, 1962:62(274).

terminar en el más rápido. En esto difiere de la oriental, donde la sucesión de las canciones es libre»³³.

Al igual que García Barriuso, Larrea Palacín tenía una visión y percepción muy uniforme y simplista, casi imaginaria, de la música árabe-oriental, mostrando así su total ignorancia de formas poético-musicales árabe-orientales³⁴ cuyas estructuras se parecen a la de la "nauba"; ignorancia que le lleva incluso a infravalorar la oriental con respecto a la marroquí:

«la concepción de las *naubas* mogrebíes representa un progreso artístico indudable sobre la de las orientales»³⁵.

Por otro parte, su percepción e impresiones acerca tanto de los intervalos musicales como de la temporalidad de los ritmos parecen ser condicionadas por sus ideas sobre la diferencia entre la música marroquí y la árabe oriental:

«a gama mogrebí desconoce de hecho los intervalos extraños a los oídos occidentales, en los cuales entra el tan traído y llevado cuarto de tono, fundamental en la música de Oriente, que los ha introducido en las *naubas* tunecinas»³⁶.

«al observar cómo se desenvuelven los conciertos o *naubas* orientales, advertimos que entre éstas y las hispano-árabes existe una notable diferencia: las segundas se atienen a una sucesión orgánica de movimientos -más señalada la marroquí, por la inclusión del *darch* entre el *btayhi* lento y el rápido-, en tanto las primeras gozan de mucha mayor libertad y los ritmos se suceden según la fantasía del momento»³⁷.

No acabaremos esta parte de este artículo sin mencionar algunas impresiones de autores quienes, habiendo realizado sus trabajos de campo en Marruecos, estudiaron el legado marroquí desde un punto de vista filológico, y por consiguiente sobre la parte poética de dicho legado. Sin embargo, sus escritos no carecen totalmente de datos sobre sus modos de acercamiento a la parte musical, y especialmente sobre su percepción de la música en cuestión.

Fernando Valderrama Martínez fue el primer filólogo arabista español en realizar un trabajo sistemático y analítico de la parte poética del repertorio de la *âla* en Marruecos y llevar a cabo una traducción y edición parcial del *Kunnâsh*³⁸ al-Hâyek. En su tesis leída en Madrid el año 1951, y publicada en Tetuán el año 1954, Valderrama Martínez aborda muy brevemente la cuestión de la audición y la percepción de la música árabe tras haber asistido a algunas interpretaciones del repertorio de la *âla*, declarando que:

33. Ibid.:65(277).

34. Como por ejemplo la "Wasla" alepina (Siria) o el "Maqâm" irakí.

35. Ibid.:69(281).

36. Ibid.:70(282).

37. Ibid.:73(285).

38. Cuaderno o libreta de apuntes, notas, poemas, etc.

«En realidad, la primera impresión que el oído europeo recibe al oír la música árabe es, en general, desagradable. Le produce el efecto de un conjunto incoherente de sonidos sin ningún lazo melódico, y ello es debido a que, mientras en la música occidental la melodía tiene por elemento esencial la octava, la célula fundamental de la melodía árabe es la cuarta, como lo era en la antigua música griega»³⁹.

A este ingenuo y simplista motivo de la reacción del oído occidental al escuchar la música árabe -no sin la presencia de la idea de la influencia de la música griega sobre la árabe-, añade el autor otro de orden técnico y que contrasta e incluso se opone a la opinión de su predecesor García Barriuso acerca de la estructura de la gama marroquí:

«También se debe esta impresión a que, además de los semitonos, hay en la música árabe tercios de tono, cuyo empleo hace que esta música resulte extraña a nuestro oído y, según la mayoría de los musicólogos, carente de armonía»⁴⁰.

Aquí no entendemos si Valderrama Martínez está hablando de la música marroquí como música árabe o bien generaliza a toda la música árabe las impresiones y reflexiones procedentes de su experiencia marroquí. Recordemos que Larrea Palacín negó radicalmente la existencia en la música marroquí de origen andalusí de los tercios o cuartos de tono. Sin reprocharle a Valderrama Martínez la falta de conocimientos técnicos en música que le hubiesen permitido otorgar más interés e importancia a la música que acompaña a los textos poéticos, y proporcionarnos, pues, más datos y detalles sobre su percepción de la música de la *âla* como testigo de las actuaciones marroquíes in situ de aquella época, sus breves impresiones, mencionados anteriormente, nos revelan, sin embargo, algunas ideas que sustentan su manera de oír y percibir la música en cuestión.

Manuela Cortés García, otra filóloga arabista, se dedicó al estudio de la parte poética del repertorio de la *âla*, e incluso a hacer trabajos de campo en Marruecos llevando a cabo entrevistas con músicos, y buscando documentos y manuscritos acerca de dicho repertorio. También en sus escritos hace referencia a la problemática del oír occidental frente a la música árabe en general y marroquí en particular. Pero destaca sobre todo el hecho de ver a algunos músicos marroquíes procurando adaptar su música al oído occidental para que -según las opiniones de dichos músicos- sea más fácilmente aceptada y considerada:

«el fesí Muhammad Berewel ha seleccionado una serie de ritmos, a los que ha imprimido nueva ligereza y vivacidad, unido a una cierta innovación en el elemento instrumental. Ha eliminado el elemento vocal que conlleva esta música tradicional, pero sin alejarse demasiado de los cánones a los que debe ajustarse, consiguiendo así, que esta grabación sea especialmente agradable al oído occidental»⁴¹.

Dado que se trata de una música cantada en su mayor parte, y que el idioma no es fácil de comprender siquiera, a veces, para los marroquíes mismos, lo que hizo Muhammad Berewei

39. Valderrama Martínez, 1954:32.

40. Ibid.:32.

41. Cortés García, 1993:260.

era pues, elaborar una “versión instrumental” de las partes cantadas, eliminando no solamente el elemento vocal -como lo precisa la autora en la cita anterior- sino también toda una dimensión irreductible de la significación poético-musical total. Esta intención marroquí de separar dos dimensiones (poética y musical) complementarias y hasta eliminar una de ellas para seducir y adaptar la dimensión conservada al oído occidental, parece tener motivos no tan diferentes de los de aquellos autores y compositores españoles que utilizaron en sus composiciones fragmentos de la música de la âla por ejemplo, eliminando lo incomprensible para el oído occidental, y conservando lo que, para ellos, era más adecuado a la sensibilidad occidental. La “mutilación” de la unidad poético-musical parece ser, pues, una solución para adherir a la idea de adaptar la música al oído y no lo inverso.

Parece claro que los motivos subyacentes a la intención de adaptar la música marroquí al oído occidental y no lo inverso no resultan de preocupaciones estrictamente estéticas. La recuperación del legado poético-musical marroquí participa de este intento de adaptarlo al oído, y por consiguiente, a la sensibilidad occidental y sobre todo, en este caso, a la sensibilidad de los oyentes potenciales de la música en cuestión particularmente en España.

La audición musical: una vía para el desarrollo de una sensibilidad transcultural.

Antes de acabar este artículo quisiera presentar un ejemplo sobre el intento de “reinventar” o “recrear” la música de al-Ándalus a partir de la imaginación que, a su vez, se inspira y se nutre de la audición de la música magrebí de origen andalusí.

En efecto, si bien tenemos una literatura (tanto antigua como contemporánea) sobre la vida musical de al-Ándalus así como una iconografía y unos vestigios de los instrumentos que existían entonces, nunca podremos escuchar la música tal como se interpretaba y se escuchaba en aquella época; o sea la música de al-Ándalus propiamente dicha. No queda más remedio, pues, que imaginarla antes de recrearla. Hablar de la música de al-Ándalus o andalusí es hablar entonces de una música imaginada. Y también escucharla es escuchar una música recreada a partir de la imaginación. La recuperación de la música andalusí es, en definitiva, la de una música imaginada y recreada. Ahora bien, la inexistencia de la notación musical relativa a dicha música hace que la imaginación no puede basarse sobre notaciones y manuscritos musicales, como en el caso de la música medieval europea. La música que existe en el Magreb, y cuyos intérpretes afirman que es la heredera de aquella época, puede, en cambio, ayudar y orientar dicha imaginación a través del único medio que tenemos todos a nuestro alcance: la audición.

Propongo a continuación compartir con Ustedes una experiencia sencilla pero que puede ilustrar mejor lo que acabamos de decir: vamos a seguir el camino de los músicos tradicionales magrebíes que se basan en su aprendizaje de manera exclusiva sobre la audición y la memorización oral repetitiva. Escucharemos a continuación dos ejemplos musicales:

1/ el primer ejemplo es un extracto de la grabación en CD que acompaña al libro *Música y poesía del sur de al-Ándalus* (publicado en 1995, Granada-Sevilla: El legado Andalusí-Lunwerg Editores); la grabación fue llevada a cabo con motivo de la exposición que tuvo lugar en Sevilla en 1995. Se trata de un fragmento de una nuba grabada en 1994

por el grupo marroquí “al-Brihi” de Fez dirigido entonces por *Hayy Abd-l-krim Rais*. 2/ el segundo ejemplo es un extracto del CD *Musique arabo-andalouse* [Harmonia mundi, 1977; HMC 90389]. Se trata de una versión instrumental de una serie de fragmentos de varias nubat (pl. de nuba) del repertorio marroquí; dicha serie fue grabada en 1976 (casi veinte años antes del primer ejemplo) por el grupo madrileño Atrium Musicae dirigido entonces por D. Gregorio Paniagua.

Aunque nunca han escuchado Ustedes esta música y para poder comparar e identificar la semejanza y la diferencia entre ambos ejemplos, escucharemos dos veces el primer ejemplo, una vez el segundo y una última vez ambos ejemplos simultáneamente -la simultaneidad nos permitirá percibir mejor la semejanza y la diferencia-. Advierto, sin embargo, que no es mi propósito hacer una “crítica musical” de ambas interpretaciones, sino presentar un ejemplo de la recreación de la música marroquí de origen andalusí por músicos españoles gracias sobre todo a su manera de escuchar, imaginar y representarse mentalmente o interiormente dicha música. Considero la interpretación de los músicos de Atrium como un medio para acceder a su propia escucha de la música andalusí. Así pues, escucharemos su escucha. Nuestra escucha del CD de Atrium sería, entonces, una “metaescucha” de la desconocida versión original. Y Superponer ambos ejemplos -como en la última audición de la experiencia siguiente- es superponer dos audiciones diferentes de lo que podemos considerar como la misma música o, lo que vuelve a ser lo mismo, poner de manifiesto una audición resultante de un oído variable que puede ser considerado, en definitiva, como un oído transcultural.

Al escuchar los dos ejemplos⁴², como oyente melómano acostumbrado a dicha música -y sin tener en cuenta el hecho de que ambas interpretaciones difieren en cuanto a la orquestación o instrumentación, ya que la versión de Atrium es exclusivamente instrumental-, percibo claramente la semejanza y la diferencia entre *Musique arabo-andalouse* de Atrium y la practicada por los músicos marroquíes, y personalmente como oyente magrebí prefiero la versión marroquí; pero como “oyente ecléctico” aprecio y me interesa también la interpretación original de dicha música por Atrium, sobre todo en cuanto a la utilización y la manera de tocar los varios instrumentos, el timbre del conjunto, la ornamentación, así como la idea de utilizar instrumentos antiguos (“de la época”); idea que parece expresar la intención de otorgar cierta “autenticidad” a la interpretación. Más allá del resultado sonoro y musical, lo que considero más importante son la representación mental y la imaginación de los músicos de Atrium a partir de la audición de la versión original; versión a partir de la que se llevó a cabo la transcripción, y luego la recreación de la música en cuestión. Pero lo que considero aún más importante es sobre todo la “sensibilidad musical” y la “inspiración” de dichos músicos para interpretar o recrear la *Musique arabo-andalouse*. Introducir la sensibilidad, las emociones y los sentimientos en la recreación de la música andalusí parece, justamente, el principal objetivo del grupo Atrium, como lo sugieren las palabras siguientes extraídas del folleto que acompaña al CD:

42. Los lectores interesados por dicha experiencia pueden contactar con el autor de este artículo para conseguir más detalles sobre la misma.

«En recréant cette musique, nous nous sommes imprégnés de l'atmosphère qui règne encore dans les Alcazars de Séville, l'Alhambra de Grenade, la mosquée de Cordoue et dans les ruines du palais de Madinat-az-Zahara. Cette atmosphère est encore vivante dans les rues des villes andalouses et évoque pour nous l'amour de la vie, le goût de la beauté qui remplissait la vie quotidienne arabo-andalouse, plus profondément que celle de tout autre peuple».

El interés de la interpretación de Atrium reside, justamente, en la intención de no imitar a los marroquíes, sino de interpretar musicalmente su propia sensibilidad e imaginación de al-Ándalus, inspirándose de la audición de las interpretaciones marroquíes. La interpretación en España -o en otro país- de la música andalusí resulta, al fin y al cabo, una recreación que, si no quiere caer en una empresa imitativa y caricatural de la música magrebí de origen andalusí, no tiene otro remedio que crear una “nueva” música andalusí, inspirándose de la practicada en el Magreb. Y la inspiración no es sino una exploración profunda y un enriquecimiento de la sensibilidad. Cada vez más la audición musical transcultural nos parece, pues, la vía más eficaz para desarrollar una “sensibilidad transcultural”.

Bibliografía citada

- BAUMANN Max Peter, 1997. “Preface: Hearing and Listening in Cultural Contexte”, en *The World of Music* 39(2), pp:3-8.
- BOUZAR-KASBADJI Nadya, 1993. “Francisco Salvador-Daniel. Pélerin des musiques méditerranéennes anciennes”, en *Revista de Musicología* 16(4), pp:1998-2016.
- CALVO Luis, 1989. “La Etnomusicología en el Instituto Español de Musicología”, en *Anuario Musical* 44, pp: 167-197.
- CORTÉS GARCÍA Manuela, 1993. “Algunas Notas sobre la Música Andalusí hoy en Marruecos”, en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* 29, pp:247-262.
- GARCÍA BARRIUSO Patrocinio, 1939. *Ecos del Magrib*, Tanger: Publicaciones del Instituto Franco.
- GARCÍA BARRIUSO Patrocinio, 1950. *La música hispano-musulmana en Marruecos*, Madrid: Instituto de Estudios Africanos.
- LARREA PALACÍN Arcadio De, 1962. “Acerca de la música hispano-árabe”, en *Arbor* 53, pp:60 (272)-77 (289).
- MITJANA Rafael, 1906. “L'Orientalisme musical et la Musique Arabe”, en *Le Monde Oriental* 1, pp:184-221.
- OULD-BRAHAM Ouahmi, 1986. “Note de présentation”, en Francisco Salvador-Daniel, *Musique et instruments de musique du Maghreb*, Paris: La Boîte à Documents, pp: 5-7.
- SALVADOR DANIEL Francisco, *Musique et instruments de musique du Maghreb*, Paris: La Boîte à Documents, ed. 1986.
- VALDERRAMA MARTÍNEZ Fernando, 1954. *El Cancionero de al-Hà'ik*, Tetuan: Editora Marroquí.

Le Malhûn

Hassan Jonad

École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Le *malhûn* est le nom donné à une tradition de littérature chantée composée en arabe dialectal, apparue au Maroc au début du XV^e siècle, qui s'est développé dans le milieu populaire et exclusivement masculin des corporations de métiers *snayeiyya* ou *l-hrayfiyya*. Destinées à un public illettré, le *malhûn* consiste dans un immense répertoire de textes versifiées très fortement structurés, composés oralement et conçus pour être *écoutés* (et non pour être *lues*). La création et sa transmission des oeuvres sont organisées en fonction de cet impératif, avec le concours de trois acteurs ayant chacun un rôle bien défini :

- un «versifieur» *na'dhem*, dit aussi «maître de l'inspiration».
- un 'transmetteur' *rawi* ; dit également *haffedh* 'conservateur' ou 'mémemorisateur'.
- un chanteur *dit cheikh*, quelque chose comme «maître de l'émotion».

Le premier compose, le second recueille les oeuvres du premier en les apprenant par coeur et les transmet de même au troisième qui les diffuse. Ce dernier est placé à la tête d'une formation de musiciens professionnels. Cette organisation n'a jamais varié depuis les origines malgré le recours des professionnels aux moyens modernes de diffusion, désormais rentré dans les mœurs.

Traditionnellement, les chants *malhûn* s'entendaient surtout à l'occasion des fêtes familiales des compagnons, ou bien au cours de soirées privées offertes par les amateurs, souvent à tour de rôle. De nos jours, loin de s'étioler, son auditoire s'est au contraire élargi à un public d'amateurs de plus en plus vaste et jeune. Depuis l'avènement de la radiophonie et de la reproduction industrielle du son, les représentants de cette tradition ont trouvé une nouvelle clientèle et leur art un souffle nouveau. La radio nationale a sa propre formation et les villes importantes les leurs. Le *malhûn* est entrée dans le programme d'enseignement des conservatoires de musique depuis les années 1960 ; les enregistrements sur cassettes et sur disques abondent sur le marché, les formations sont sollicitées pour des concerts publics aussi bien au Maroc qu'en Europe.

Composé et appris sous forme chantée, un poème *malhûn* est construit conformément à un *qiyyas*, c'est-à-dire un *modèle strophique associé à une mélodie* qui lui est propre. En raison de cette association intime dans l'apprentissage, les professionnels ne conçoivent pas que le texte puisse jouir d'une existence autonome. Aussi, lorsqu'ils consignent les chants par écrit, les transmetteurs qui ont la charge de les conserver utilisent-ils une manière de transcription phonétique *supposée restituer le modèle strophique chanté*. Cette écriture 'chantée', compliquée et instable, ne tient compte de la forme des mots que de façon tout à fait imprévisible, l'auditeur qui connaît la langue étant censé pouvoir les reconstituer tout seul. Du coup, leurs manuscrits demeurent parfaitement indéchiffrable et les textes inaccessibles aux non initiés.

C'est ainsi que la socialisation du *malhûn* par la médiation du chant a eu pour effet d'occulter le fait qu'il s'agit avant tout d'une littérature, qui plus est, de dimension encyclopédique, (les oeuvres se chiffrent par milliers et couvrent cinq siècles). Et n'ayant de ce fait jamais été écrite pour être lue, elle n'a jamais pu se constituer en objet d'étude ni soumise à évaluation. Les origines

Dans son ouvrage précieux et très solidement documenté dans lequel il retrace l'histoire du *malhûn*, Abbas al-Jirârî¹ apporte des preuves indiscutables qui en situent la naissance au début du XVe siècle, dans la vallée du Dra.

Par une enquête minutieuse auprès des transmetteurs de cette forme de poésie, heureusement encore très nombreux, Al-Jirârî est en effet parvenu à retrouver un des premiers sinon le premier poème ayant toutes les propriétés formelles de ce genre poétique tel que nous le connaissons aujourd'hui. Il s'agit d'un poème daté de l'année 830 de l'Hégire [1426], dans lequel le poète décline son nom et le nom de son pays. En voici un extrait² :

Je commence par le Nom de Dieu mes vers, ô vous qui aimez le rythme,
Le rythme, moi je le préfère aux paroles d'«il était une fois».

Mes frères, puisse Dieu, qui m'a inspiré l'éloge de l'Ancêtre des nobles,
En vers éloquents et triomphants, venir à mon aide dans ma tâche,

Que je puisse dire ce que doit dire tout passionné du Prophète en tous lieux,
Et que la poésie du *malhûn* fasse de moi Son panégyriste parfait.

De mon nom et mon ascendance, je suis Abdallah ben Hseine, l'adepte de la parole mesurée,
Pécheur imparfait, dans le pays du Dra, pour quiconque veut le savoir.

Et tous ceux qui improviseront seront comme des élèves et je serais parmi eux comme le maître.

Je dédie mon salut aux gens de noble descendance, aux vertueux où qu'ils se trouvent,

A tous ceux qui feront des vers d'après les mesures que j'ai inventées
et tous ceux qui les enrichiront de mesures nouvelles.

Sur la vie de Abdallah Ben Hseine, on sait peu de choses, sauf qu'il vécut près de cent ans. Sa longévité, tenue pour sûre de l'avis unanime des professionnels, est confirmée par deux témoignages concordants.

Le premier est le poème de Hammad l-Houmeyri sur la renaissance printanière mentionné plus haut. Il est daté de 1504 comme on l'a vu et comporte deux distiques de Ben Hseine, par lesquels celui-ci reconnaît à l'auteur la qualité de disciple. C'est la manière consacrée et reconnue d'assumer le patronage d'un novice. L'expression usitée est de dire du bénéficiaire de cette distinction que le maître «lui a épuré» le poème ou qu'il l'a «estampillé».

Bien entendu, rien n'empêche de soupçonner les quatre vers d'être apocryphes. Mais outre

1. *al-jazalu fi al-maghrib...* op.cit.

2. même ouv. p.547

que l-Houmeyri n'était pas le seul disciple de Ben Hseine et que d'autres, qui n'ont pas bénéficié d'un tel privilège, auraient certainement dénoncé la manœuvre, nous disposons du témoignage de son propre fils, Mohammed Ben Abdallah Ben Hseine. Celui-ci, poète connu, dit dans un de ses premiers textes, daté de 1530, que son père était mort avant qu'il n'ait pu le connaître. En supposant qu'il ait composé ce poème aux environs de l'âge de vingt-cinq ans, le fait que Ben Hseine ait été encore vivant en 1504 ne paraît pas invraisemblable.

A la lumière des indications qu'il parsème dans son poème inaugural cité plus haut, l'ambition de Abdellah Ben Hseine d'instituer une littérature nouvelle dans un langage rythmé dialectal (c'est là le sens même du mot *malhûn*) et d'en léguer la poursuite à ses successeurs est clairement exprimée. Aussi, la poésie nouvelle dont il a posé les bases s'est-elle transmise de son vivant. Diffusée par l'intermédiaire de passeurs ambulants, elle a pris racine dans les grandes villes. C'est ce dont témoigne ce passage d'un poème que lui consacre, en guise d'éloge funèbre, un de ses disciples de Fez dont nous avons déjà parlé, l-Hajj Amara³ :

Pleure ton père, ô ma poésie comme pleurerait une épouse endeuillée,
Et lamente toi comme se lamenterait une colombe restée seule la nuit.
Pleure ton père, ô ma poésie jusqu'à irriguer les racines de ce palmier
Au pied duquel il a ouvré Dieu sait combien de poèmes.
La vie après Abdallah, par Dieu, est bien insipide,
Je ne sais plus achever mes poèmes, maintenant qu'Abdallah a disparu.

Le passage «...ce palmier/Au pied duquel il a ouvré Dieu sait combien de poèmes» fait allusion à son surnom «Le compagnon du palmier», qui nous a été rapporté par Bou Amrou, (cf. *infra*).

Le fondateur du *malhûn* devait exercer quelque activité artisanale ou être très fortement lié au monde des métiers. C'est pourquoi, alors qu'il n'a vraisemblablement jamais quitté son Dra natal, les artisans se sont partout sentis ses légitimes héritiers, transcendant ainsi les différences locales, dont on sait la force au Maroc de cette époque.

Ben Hseine justifie son engagement dans la poésie en se contentant de mettre en balance *luzan* «le langage rythmé» avec l'expression *kan ya ma kan* «il était une fois». Il nous rappelle par là le peu de considération accordée à la narration de fiction dans le milieu populaire, qui se confond ici avec le conte merveilleux ou la fable.

C'est que dans ce milieu, les constructions merveilleuses et fabuleuses sont regardées comme des accommodages chimériques des injustices du monde. Et s'il est admis qu'elles puissent consoler l'enfant, ou ce que l'adulte garde en lui d'enfantin, on y voit néanmoins une insulte à la raison adulte.

À l'opposé, on valorise la poésie et le don poétique, qualifié de '*ilm muhub* «science inspirée» et l'on admire le poète, auquel on prête des dispositions naturelles à voir au-delà de ce qui

3. même pp. 567.

est visible à l'être ordinaire. Car contrairement au conteur qui ne fait que colporter des récits existant de toute éternité, le poète est capable de dégager de la banalité quotidienne des merveilles inédites que lui seul est à même de dévoiler.

Né au début du XV^e siècle et toujours vivant à l'heure actuelle, le *malhûn* est un genre de poésie orale chantée, composée en arabe dialectal et produit à l'origine dans le milieu populaire exclusivement masculin des corporations des métiers. Longtemps réservé à un public restreint d'initiés au cours de soirées privées, son auditoire s'est élargi à une nouvelle clientèle d'amateurs de plus en plus jeunes, notamment sous l'influence de la radio et du disque.

Le mot *malhûn* est un mot de l'arabe classique, issu d'une racine qui signifie «s'écarter de la norme linguistique», «déformer la langue», «faire un usage vicié de la grammaire». Ce terme a un sens différent dans la langue académique et dans la langue parlée. Il est employé par les lettrés pour désigner toute production littéraire versifiée et anonyme s'exprimant en un arabe dialectal. Mais dès le début du XV^e siècle, ce mot a été adopté par des poètes d'expression dialectale pour désigner des compositions orales d'auteurs destinées à un public illettré.

Le scandale du thème amoureux

[*traitant au départ de sujets religieux inspirés de la piété populaire, puis, à partir du XVI^e siècles, de sujets profanes, dominés par la thématique romanesque de la passion galante*].

A ses débuts, la poésie du *malhûn* ne traitait que de sujets religieux inspirés de la piété populaire. Les thèmes profanes n'ont commencé à y faire leur apparition que près d'un siècle après les premiers textes. La poésie amoureuse, devenue par la suite l'essentiel du répertoire, y fit son entrée de façon fracassante.

Le premier poème profane connu, composé en 1504 par Hemmad

l-Houmeyri, traite du thème de la renaissance printanière. Quelque vingt ans plus tard, un poème célébrant la quête amoureuse, intitulé *Zahra* (le prénom de l'aimée), est signé par Mohammed ben Ali, dit Bou Amrou.⁴

Ce poème, provoqua dans le milieu des poètes du *malhûn* un véritable tollé et suscita contre son auteur un déluge d'attaques d'une extrême violence. En voici deux exemples empruntés à deux auteurs différents, l'un de Marrakech et l'autre du Dra ou de ses environs⁵ :

Je suis écoeuré de l'invention poétique, désormais ouverte à l'opprobre et à l'infamie
Je suis en fureur contre le poème du malhûn commis par l'auteur du Dra.

Le dépravé, l'infâme, le débauché qui traîne dans la boue la chasteté virginale,
Si j'avais des ailes je le poursuivrai jusqu'au désert.

Je le mettrais dans les fers et l'attacherais avec des chaînes en acier de l'Inde,

4. Natif de la vallée du Dra, peut-être dans la région de Skoura comme tendraient à le suggérer certaines de ses expressions caractéristiques du parler de ce coin, Bou Amrou se reconnaissait pour maître Abdallah Ben Hseine, dont il sera question plus loin.

5. Abbas al-Jirâri : *al-Jazalu fi al-maghrib* : *al-qiçida*, Rabat 1970, pp. 571-72.

Je le promènerais enchaîné un mois durant et l'emprisonnerais vingt années plus dix.

* * *

Débauché fils de débauché, le corrompu qui veut faire de nous des libertins,
Mérite qu'on le lapide jusqu'à ce que mort s'en suive,
Une fois mort, qu'on le cloue sur la croix pendant une année, et
après son avilissement, qu'il soit brûlé
Et qu'on disperse ses cendres; alors on pourra dire enfin : voilà ce que mérite
«l'amoureux»

Malgré ses efforts pour se justifier, Bou Amrou ne parvint pas à convaincre ses adversaires de son vivant. Fort heureusement pour lui, les crimes dont ils le chargeaient restèrent ignorés aussi bien du grand public que des autorités religieuses et politiques de son temps. Car cette nouvelle poésie, n'était pas encore connue en dehors d'un milieu restreint d'initiés et le débat demeura confiné au niveau de l'échange verbal dans ce microcosme invisible au monde social environnant.

En réalité, derrière l'âpre querelle autour du poème *zahra*, se cachait un malentendu engendré par le mot *l-ee+q* «désir», «amour», «attachement amoureux», employé par le poète faute de mieux, alors que son thème n'a que peu de chose à voir avec ce que l'on entend communément par ce terme.

En effet, le thème de Bou Amrou n'est pas l'amour dans le sens du désir de conquérir une femme en particulier ou de l'accumulation de conquêtes. Il ne s'agit ni de l'attachement à une femme élue entre toutes, comme on peut en trouver le modèle chez le célèbre Qaïs (plus connus en Occident sous le nom de Madjnûn) pour Leila ou chez le poète guerrier Antar Ibnu Chaddad pour Abla, et encore moins de la fascination du harem. Car, pour être signe de rang social élevé, le harem n'est pour qui en connaît la réalité qu'une forme particulière de la famille, sans aucun attrait pour le poète.

Infiniment plus ambitieux et plus difficile à cerner, le sens de sa poésie réside dans sa manière de voir la réalité des rapport amoureux et ce qu'il aurait souhaité que soit la compétition sentimentale entre hommes et femmes.

En effet, pour Ben Ali Bou Amrou, l'amour vrai ne consiste pas à *aimer*, il consiste à *être aimé*. Autrement dit, l'amoureux authentique ne peut pas se satisfaire de convoiter la personnes aimée, il doit avoir pour ambition de l'attacher à soi en captant son désir par la séduction. Or dès lors que l'enjeu de l'amour est d'être désiré, la position de la femme se trouve infiniment plus enviable que celle de l'homme. Car si, selon les conventions, l'initiative appartient à l'homme, c'est la femme qui décide en définitive, dans la mesure où elle détient le pouvoir d'accepter ou de refuser de se laisser aimer. Elle occupe de ce fait une position de *conquérant passif*.

Ce qu'il cherche à créer dans ses poèmes, ce sont des situations imaginaires où les rapports entre les femmes et les hommes seraient commandés par une forme idéale de l'amour galant, et où, dans leurs relations de séduction, l'attitude de la femme et de l'homme seraient inversées. L'initiative du choix appartiendrait à la femme et l'homme amoureux,

incarné par le poète, serait dans une position passive de *séduction par dépendance sentimentale*. Pour essayer de faire comprendre à ses détracteurs qu'il ne parlait pas d'une femme réelle et qu'ils ne devaient pas craindre pour la vertu, et, pensant qu'ils comprendraient par eux-mêmes l'absurdité de l'idée de déclarer un amour exclusif et éternel à plusieurs femmes, le poète changea à chacun de ses poèmes le prénom de l'aimée. Il s'imaginait sans doute que cette multiplication des prénoms ferait comprendre que ce n'était qu'une manière, chaque fois différente, de parler de la femme dans l'absolu. Et, bien entendu, loin de l'atténuer, son plaidoyer par l'exemple ne fit qu'alimenter davantage l'hostilité à son égard. Car non content de paraître prôner l'amour affranchi de toute loi morale, le voilà qui aggrave son cas en invitant carrément à la débauche. Et ce n'est pas le style qu'il choisit pour s'exprimer qui pouvait contribuer à clarifier son idée et apaiser les esprits. En effet, s'identifiant totalement à l'amoureux de ses poèmes, Bou Amrou le fait parler à la première personne, comme s'il décrivait une réalité autobiographique et non une fiction poétique. Cette ambiguïté provoqua la confusion et la réaction de ses censeurs. Poètes eux-mêmes, la vraie cause de leur déchaînement était moins la défense de l'ordre moral que la terreur d'en encourir les rigueurs, si leur activité poétique venait à être assimilée à celle d'un impie licencieux.

Ayant probablement perçu la nature psychologique des motivations de ses querelleurs, le poète de l'amour galant ne se laissa pas intimider par la clameur de leurs imprécations. Bien au contraire, il passa à l'offensive, alternant attaques, argumentations et plaintes⁶ :

Quand l'homme raisonnable s'aventure dans le quartier des fous,
C'est lui qui est pris pour fou et les fous pour des gens de vraie raison.

Je suis sain d'esprit au milieu des fous ou fou parmi des gens sensés,
Que de choses ils ont déclaré licites ou illicites sans certitude aucune !

Pour finir mes dires poétiques,
ô vous qui me maudissez ostensiblement,

Quelle honte y a-t-il pour les gens intelligent
A chanter les louanges de la beauté féminine?
Quelle vergogne y a-t-il pour les esprits supérieurs
A faire l'éloge des arts du regard?

D'aucuns voudraient me pendre, d'autres me voir brûler,
D'autres encore m'enchaîner sur la croix, puisque je souffre d'aimer.

Par Dieu s'ils avaient su la vérité de mon cœur,

6. même ouvrage, pp. 572 et suivantes.

Ils feraient de moi une chandelle capable d'éclairer les ténèbres des défilés étroits. Si Bou Amrou finit par se résigner à l'incompréhension de ses contemporains, sa foi dans la valeur de vérité des sentiments défendus dans sa poésie semble n'avoir jamais été entamée, tout comme sa conviction que tôt ou tard, cette vérité serait reconnue. Aussi, ses idées ont-elle fait leur chemin dans les esprits puisqu'elles finirent par féconder insensiblement les oeuvres de ses successeurs. D'autant que depuis ces temps là, le *malhûn* est devenu un vaste champs de compétition ouverte, où s'engagèrent des centaines de créateurs⁷, bien au-delà des gens des métiers et des frontières marocaines, puisque certains rois sont réputés y avoir pris part et que parmi les auteurs les plus célèbres on compte bon nombre d'algériens de Tlemcen, Oran et Mostaganem. De son vivant déjà, un de ses condisciples de Fez, Lhadj Amara, dont un poème est daté de 930 de l'Hégire [1523], avait suffisamment foi en Bou Amrou pour oser commettre lui aussi des poèmes d'amour. Et si ses poèmes n'eurent pas le retentissement de ceux de son modèle, du moins ne déclenchèrent-ils pas d'hostilité.

Mais sans doute est-ce parce que l'idéal du rapport amoureux imaginé par ce pionnier de l'amour galant était irréductible à un mot ou à un concept, difficilement conciliable avec la morale de son milieu et de ce fait difficilement concevable par la pensée, qu'il a fallu l'effort pratique de plusieurs générations de poètes pour en pénétrer le sens. Et comme il le prévoyait, ses mérites ont été reconnus, puisqu'il est devenu pour les héritiers de sa thématique l'exemple même du héros de la galanterie et que les plus grands poètes ont pris son parti comme s'il était encore vivant plus de deux siècles après sa mort⁸.

Depuis cette époque, le *malhûn* s'est donc largement ouvert aux thèmes profanes et en particulier à celui de la quête amoureuse, devenue au cours du temps le sujet de préoccupation dominant de la plupart des poètes. Les textes traitant de ce sujet ont évolué, surtout à partir du XVIIIe siècle. De la description des souffrances de l'état de dépendance amoureuse, assumé à la première personne par un personnage ne faisant qu'un avec le poète, on est passé progressivement à des oeuvres dont la nature fictionnelle est devenu de plus en plus manifeste.

Le personnage central reste *lea+q* «le sentimental», «l'amoureux sensible», «le galant», le surnom même qui avait été donné à Bou Amrou, sur le mode de la dérision, par ceux qui le vouaient à tous les supplices. Cet alter ego du poète, est une sorte de médium des états de dépendance sentimentale *ahwal lhubb*.

D'une sensibilité hors du commun, il souffre de ressentir les états émotionnels non seulement des humains, mais encore ceux des créatures non humaines et des objets. Sa vie est consacrée à sa soumission passionnelle aux désirs de l'amante, dont il cherche constamment les moyens de mériter et de ranimer l'intérêt amoureux.

Libre de sa personne et du choix de l'objet de ses désirs, celle-ci est parée de toutes les beautés, de toutes les vertus, mais mystérieuse et insaisissable, imprévisible dans ses bontés pour l'amoureux dévoué comme dans ses dédains, elle surgit de l'inconnu au gré de son

7. Rappelons au passage que, bien qu'il ait pris le parti de ne citer aucun auteur antérieur à la dynastie saâdienne (1554-1659), le catalogue des poètes établi par Mohammed al-Fâssî dans son ouvrage : *ma'lamatu al-malhûn*, vol. II (2), Rabat 1992, comporte près de six cents noms.

8. al-Jirârî, *op.cit.* pp. 575.

caprice. Elle peut apparaître le temps d'une veillée de félicité pour disparaître au lever du jour, sans qu'il sache où, ni s'il la reverra jamais. Commence alors l'attente infinie de retrouvailles incertaines et la souffrance, attisée par le sentiment d'abandon. Pendant ses disparitions, l'amoureux l'attend en subissant avec patience les langueurs de la solitude. Il s'impose épreuves, souffrances et maladies pour les offrir en gage à sa sollicitude.

L'apport de Mtired

L-Jilali Mtired, marchand de légumes de son état, vivait à Marrakech et était en pleine maturité créative sous le règne de Sidi Mohamed Ben Abdallah (1757-1790). De l'avis unanime, c'est le plus grand auteur compagnon qui ait jamais existé. Les transformations qu'il introduisit dans cette poésie lui ont donné les formes qu'elle revêt encore de nos jours. Les professionnels le qualifient de «linteau» ou de «pont», voulant dire par là que pour pénétrer dans l'édifice ou dans la contrée du *malhûn*, il faut passer par lui ou bien on n'y accède pas.

Novateur sur tous les plans, il redonna par ses oeuvres un nouvel élan notamment au thème de la quête amoureuse. Tout en préservant le privilège de la position «féminine» de l'amant, Mtired orienta sa quête dans le sens du romanesque en le dotant de l'agressivité virile nécessaire à l'action. C'est ce qui est illustré à la perfection dans le poème «A l'assaut» présenté ici. Le héros affronte les plus grands dangers pour arriver jusqu'à son aimée. Seulement c'est elle qui l'a élu et qui l'a mandé par messenger interposé, alors que lui ne la connaissait même pas et ne l'avait jamais vu. Étranger et inconnu dans le pays où se déroule son aventure, il ne savait rien d'elle alors qu'elle savait tout de lui. N'est-ce pas la plus éclatante illustration qu'on puisse donner de l'inversion des rôles que celle d'accorder à l'héroïne le privilège éminemment masculin d'être seule informée des affaires, des mérites et des va-et-vient des hommes ? Le titre, comme d'ailleurs le texte du poème, ne manquent pas de souligner avec ironie la puérité de l'héroïsme viril de l'amoureux.

Autre changement de perspective accompli par l-Jilali Mtired fut de recréer autour des amants un monde et une morale sociale hostiles qui avaient été gommés jusqu'à lui. Empruntant à la poésie libertine andalouse le personnage du *herraz*, «le jaloux», il en fait une figure allégorique quasi omnipotente, beaucoup plus en harmonie avec le caractère grave et même sévère des Maghrébins, et le donne aux amants pour redoutable adversaire, à la mesure de leur idéal romanesque.

Les nombreuses pièces qui lui sont consacrées, (elles se comptent par dizaines), composées par les plus grands maîtres du *malhûn* depuis plus de deux siècles, décrivent le *herraz* comme un personnage riche et puissant, vivant à l'écart du monde. Il utilise sa fortune et le prestige que les gens ordinaires, confondant richesse et vertu, attachent à l'aisance pour se donner toutes les apparences de la rectitude morale. Mais derrière cette façade de respectabilité patriarcale, il cache une âme avare, hypocrite et lubrique. Son unique but dans l'existence est de s'accaparer toutes les femmes et de les garder pour lui seul. Une fois séquestrées dans ses demeures fortifiées, il les prive de leur volonté, leur interdit toute vision extérieure et les dérobe à tout regard autre que le sien. Ses victimes favorites sont toutes celles qui ont la tentation de céder aux appels de la séduction. Il les traque, les enlève et les fait disparaître.

Pour retrouver l'aimée qui lui a été ravie, l'amoureux doit s'engager avec le *herraz* dans une guerre sans merci. Rappelons que la sensibilité du héros le rend apte à ressentir les émotions et à capter les pensées des êtres et des choses. Lorsqu'il affronte son ennemi le séquestreur, cette disposition le rend capable de changer d'apparence et de psychologie. Dans ses entreprises pour reconquérir sa maîtresse séquestrée, il peut également compter sur la complicité des galants, toujours prêts à affronter dangers et humiliations pour la cause des amoureux. Mais ce n'est qu'après de longues épreuves et des échecs cuisants qu'il parvient à triompher de son adversaire et à le châtier de façon exemplaire.

Idéal romanesque et *hijab*

Il va sans dire que la thématique de la quête amoureuse procède d'ambitions qui dépassent de loin le pur plaisir esthétique. En projetant dans l'univers imaginaire des désirs et des situations absolument improbables dans la réalité, les poètes du *malhûn* s'attaquent en fait à leur manière aux contradictions et impasses de la société, en particulier à la morale familiale du *hijab*, séparation des sexes et claustration des femmes.

En effet, la société traditionnelle n'accorde aucune place à l'individu hors du cadre familial. Or qui dit famille, dit, en résumé, séparation des femmes et des hommes et répartition sexuelle stricte des espaces de vie : Aux heures actives, les femmes sont dedans ou réunies ensembles, les hommes sont dehors. Même aux heures de vie commune, la communication entre les sexes est strictement ritualisée. L'usage des espaces est régi par une morale de transparence des comportements que garantit le consentement de chacun à la promiscuité. Aussi, la quête d'intimité à l'intérieur de l'espace familial, non seulement n'a pas de sens, mais encore est suspecte. Et, loin d'être regardée comme un vice, ce qu'on appelle ailleurs indiscretion est vécue ici, au contraire, comme une marque d'empressement dans un sens et comme gage de transparence morale dans l'autre.

Chaque individu doit apprendre à s'oublier en tant qu'individu pour faire corps avec l'ensemble des membres de la communauté familiale et faire siennes les joies et les souffrances de chacun. Il doit apprendre à trouver son bonheur et son accomplissement personnel à faire de la cause de chacun un devoir sacré, aussi futile soit-elle. En échange, il bénéficie d'une partialité inconditionnelle et jouit d'une sollicitude affective permanente. Mais cette sollicitude protectrice est en même temps une présence coercitive qui rend impensable toute inclination à un désir ou à une pensée personnels. Sauf rares cas de marginalité sociale reconnue, ascètes ou fous par exemple, la recherche de la retraite est un signe d'égarement, et la quête d'un plaisir non partagé ou non sanctifié par l'usage, une manifestation de défiance voire de révolte.

Les compagnons

Or, le *malhûn* est, comme on l'a vu, une poésie née et produite essentiellement dans le milieu populaire des corporations de métiers, milieu totalement masculin et soumis à la rigueur des lois du compagnonnage. L'apprentissage du métier y est une forme d'initiation

régie par une hiérarchie stricte. Avant de parvenir, au bout de longues années, au stade de *meellem* «maître», le candidat doit d'abord passer par deux stades successifs, celui de *metteellem* «apprenti», puis celui de *sanee* «compagnon». Pendant une très longue période de leur vie, les compagnons, souvent d'origine rurale ou d'origine citadine modeste placés par leur parents dès l'enfance comme apprentis, vivent sur les lieux mêmes du travail dans des conditions qui interdisent toute vie privée. Ils restent longtemps célibataires et contraints à la chasteté, par nécessité, mais aussi par exigence éthique en signe de subordination au maître, une des conditions de la transmission du métier. Le mariage -c'est-à-dire l'exercice socialisé de la sexualité- est la marque de leur affranchissement, et n'y accèdent que ceux qui ont fait preuve, non seulement d'excellence professionnelle, mais encore d'adhésion aux valeurs et préjugés du milieu. Les frustrations qu'entraîne nécessairement ce célibat prolongé provoquent chez les plus réfléchis l'aspiration à des rapports nouveaux entre les sexes, où les femmes seraient libres de leur choix et de leurs sentiments. Un monde à l'envers en somme. La création poétique leur fournit alors un terrain de révolte sublimée et de revanche imaginaire imparables.

Aussi, dans l'univers de la poésie amoureuse, c'est l'homme qui est cloîtré, qui attend. L'amante apparaît ou disparaît quand bon lui semble. Elle n'écoute que ses propres désirs, assurée de toujours retrouver l'amoureux, soumis, fidèle et attaché à la vie par le seul espoir de la revoir. Pour leurs retrouvailles, les amoureux disposent de palais luxueux et secrets, réservés à leurs seuls plaisirs, où ne sont admis que les complices.

Dans ces lieux à la fois fastueux et invisibles, surgis de nulle part à la faveur de la nuit et s'évanouissant par enchantement à l'aube, les amoureux se retrouvent et s'abandonnent au plus précieux des plaisirs, «les doux épanchements», interrompus toujours trop tôt par le lever du jour. L'omission étant sans doute la plus sûre des protections, toute allusion à l'univers familial est bannie de ces textes.

Le personnage du *herrâz*, monstre terrassé à la fin de l'histoire, personnifie manifestement la toute puissance des interdits sociaux. Ainsi, dans la pièce sur ce thème présentée ici, pour parvenir à tromper sa vigilance et forcer sa demeure, le héros se métamorphose tour à tour en gouverneur mandaté par le roi, en esclave affranchi offrant son zèle à servir, en devin, en riche négociant... et à chaque fois il se heurte à une forteresse imprenable. Même face au «gouverneur» sûr de son autorité, le *herraz* trouve les arguments qu'il faut pour ébranler son assurance. Or, seul un symbole des forces sociales et des valeurs morales sur lesquelles s'appuie l'ordre politique peut mettre en échec de la sorte la volonté d'un de ses représentants. C'est pourquoi ces récits où l'élan sentimental, les désirs de la personne et l'émotion esthétique l'emportent sur les conventions, se terminent toujours par l'aveu qu'il s'agit de pures fictions. Obscurément conscients de s'attaquer dans leurs créations aux fondements de l'ordre moral traditionnel, les poètes ne manquent jamais d'insister sur le fait qu'il s'agit d'innocentes fantaisies :

Ici se termine mon improvisation et les paroles de mon chant,
j'y ajoute ma demande de pardon pour mes péchés et mes dires,
Car jamais je n'ai perdu de bracelet de cheville, ni cherché de lettré.

Cela ne les empêche cependant pas de les signer, de les revendiquer avec fierté et d'espérer que Dieu regardera comme véniels et pardonnables, puisque partagés, ces péchés imaginaires:

Passeur, voici un collier en perles d'or pur,
Chante-le et triomphe parmi les disciples de la nuit.
À qui te demandera le nom de l'auteur de ce poème,
Tu diras: l'incomparable l-Jilali, à la langue éloquente,
Mon poème est le fruit de ma pensée et de mon adresse,
de mon imaginaire et de mon savoir faire;

C'est une parure de fantaisie offerte pour le plaisir, aux hommes d'esprit.

Il y a dans cette attitude transposition au domaine de l'esthétique du principe juridique de l'*ijma'*, selon lequel, lorsque sur une règle il y a accord des spécialistes du droit, elle ne peut être fondée sur l'erreur. De même, pour le poète, un plaisir esthétique partagé par des gens raisonnables ne saurait être amoral.

Si le thème amoureux, le plus noble des thèmes profanes, a fourni le sujet du plus grand nombre de poèmes, il n'est cependant pas le seul. La satire et l'humour, comme ici «Le festin» ou «Le tadjine», y occupent une place importante. De même les «raclées», règlements de comptes entre poètes concurrents, ou encore les parodies.

Création et transmission

Destiné à un public illettré, le *malhûn* est produit et transmis oralement. Sa création et sa transmission nécessitent une organisation spécifique. Elles exigent le concours de trois acteurs ayant chacun un rôle bien défini : un poète versifieur, un conservateur ou rapporteur et un chanteur. Le premier compose, le second recueille en apprenant par cœur et transmet au troisième qui diffuse.

Le poète crée ses textes oralement dans le secret de sa retraite. Il peut être complètement illettré - les plus grands le sont notoirement - et quand il ne l'est pas, il est fondé à ne se servir de l'écriture, ni pour composer, ni pour enregistrer ses poèmes. En effet, dans ce milieu, on conçoit la création poétique comme une vocation à laquelle il est impossible de se dérober. Le poète est appelé et il doit répondre qu'il le veuille ou non, mais cet appel a pour contrepartie un don naturel de la parole. Se servir de l'écriture dans la composition de ses poèmes serait jeter un doute sur l'authenticité du don.

La notation des textes du *malhûn* est l'affaire des transmetteurs. Comme par ailleurs l'arabe dialectal n'a pas d'orthographe établie, la translittération laissée à l'appréciation de chacun est anarchique et difficilement déchiffrable. Le support écrit sert alors uniquement d'aide-mémoire à l'usage de l'initié, chanteur, transmetteur ou amateur (*mulue*), qui en corrige mentalement les imperfections en le déchiffrant.

Le poète ne doit pas non plus faire face au public et diffuser ses œuvres lui-même. Il est obligé de recourir à un *rawi*, ou *heffadh* «passeur, rapporteur, transmetteur, dépositaire, conservateur», qui doit les apprendre par cœur et les faire apprendre au chanteur. Le mot *heffadh* signifie d'ailleurs «celui qui apprend par cœur». C'est lui

l'interlocuteur privilégié du poète. C'est à lui que s'adresse le dernier couplet du poème. Le passeur occupe une position d'arbitre et de critique. Il est le meilleur connaisseur de l'œuvre après le poète et le seul habilité à authentifier un texte et à juger de la validité des interprétations qui peuvent en être proposées. Il jouit auprès des professionnels et des amateurs d'un très grand prestige. Les grands chanteurs se réfèrent constamment aux conservateurs, leur rendent hommage et leur font des dons.

Tout en ne regardant comme valable que la version orale d'un poème, les passeurs ont pris l'habitude de consigner les textes qu'ils apprennent par cœur dans des cahiers aide-mémoire. Un grand nombre de ces cahiers est aujourd'hui répertorié.

Quant au chanteur, c'est avant tout un artiste interprète. Il s'entoure d'un orchestre d'instruments à cordes, de percussions et d'un chœur de réponds *reddada*. La formation classique comprend deux luths, deux vielles, deux ou trois petits tambours en terre cuite *taerija*, tenus en l'air et frappés d'une seule main et des percussions métalliques. Les vielles anciennes ont disparu, remplacées par le violon et l'alto, et, dans la plupart des formations, le luth maghrébin *genbri* est remplacé par le luth oriental *eud* et les *taerija* sont doublées par la *darbouka* (gros tambour en terre cuite posé sur les genoux et frappé des deux mains). Il peut arriver que le chanteur joue d'un instrument comme le luth. Mais les interprètes les plus exigeants, même quand ils maîtrisent un autre instrument, le délaissent pour la *taerija*, l'instrument d'accompagnement du chanteur par excellence.

Généralement illettré, l'interprète apprend les poèmes par cœur et les chante selon des *giyyas* «airs déclamatoires». Ce sont des habillages mélodiques très discrets de la structure strophique, à travers lesquels la charpente du vers doit rester lisible. En particulier, la durée temporelle totale d'une mélodie déclamatoire est en rapport strictement proportionnelle avec la durée de l'émission normale du texte qui la sous-tend.

En tant qu'interprète, le chanteur joue un rôle de première importance. C'est de lui seul, de ses goûts personnels, de sa sympathie ou de son admiration pour tel ou tel poète, tel ou tel genre, que dépend la survie d'une oeuvre. Car il n'existe pas d'autre mode de diffusion que le chant. Outre sa capacité mnémonique, la clarté de la diction, (étant donné la complexité morphologique des textes) et la justesse de la voix, c'est surtout dans le sens du rythme et l'enchaînement des modes que s'exprime son génie propre.

La poésie des compagnons utilise les mêmes modes que la musique arabo-andalouse, mais à la différence de celle-ci où un mode est conservé du début à la fin d'un chant, une pièce du *malhûn* se caractérise par le passage d'un mode à un autre au cours d'une même exécution. Associé chacun à un sentiment, les modes constituent par eux-mêmes un langage sous-entendu, qui double celui du texte et qui peut, selon la manière dont ils sont enchaînés, le renforcer ou le contredire.

La langue du *malhûn*

On a vu que ce sont les poètes du *malhûn* eux-mêmes qui ont donné ce nom à leur production. Mais ce n'est ni par modestie ni par esprit d'auto-flagellation. Ils ont adopté cette appellation par une manière de tac-au-tac, comme entre guillemets, car elle est

revendiquée, non pour son contenu négatif (par référence à la grammaire normative de la langue académique), mais plutôt pour ce que son existence même dans la langue savante implique de reconnaissance indirecte concédée aux formes littéraires de la langue parlée. La poésie des compagnons, qui s'adresse, rappelons-le, à une clientèle illettrée utilise la morphosyntaxe de l'arabe dialectal, mais elle se distingue de la langue ordinaire par une recherche lexicale très poussée. Les poètes puisent leur vocabulaire dans toutes les sources à leur disposition, depuis la poésie arabe classique et préislamique jusqu'aux parlers dialectaux les plus locaux. De mêmes qu'ils peuvent recourir massivement à la langue classique, les poètes n'hésitent pas à emprunter, aussi bien des expressions argotiques que des mots pris dans des langues non arabes, le berbère d'abord, l'espagnol et, plus récemment le français. Le vocabulaire emprunté aux sources arabes classiques est soumis en permanence à un processus de retraitement morphologique dicté par des nécessités métriques. Le poète part du schème consonantique et il ne retient du vocalisme que le minimum requis par la syllabation métrique. Si bien qu'un même mot peut figurer sous des formes différentes dans des occurrences successives. C'est ce processus de «revocalisation» du vocabulaire classique, donc de sa déformation volontaire, qui justifie la dénomination de *malhûn* appliquée à cette poésie, dénomination dépréciative justifiée par la référence aux lois lexicologiques et morphologiques de l'arabe littéral, mais qui, du point de vue des intéressés, est à prendre comme une manière implicite de déclaration de principe. C'est la façon la moins polémique possible et la moins périlleuse qu'ils ont trouvé d'affirmer leur statut de créateurs tout en s'affranchissant des carcans de la langue académique.

La forme du texte

À sa naissance, la poésie *malhûn* ne se distinguait de la poésie populaire anonyme que par la dimension de ses textes. Alors que la poésie populaire était (et est encore) constituée de strophes (distiques, tercets, quatrains) formant chacune un tout indépendant, un poème du *malhûn* est une pièce de forme fixe composées de plusieurs dizaines de couplets, signée et souvent datée, en clair ou de manière cryptée.⁹

Comme les grands textes de la poésie arabe classique, un poème du *malhûn* est appelé *qaçida* et peut compter plusieurs centaines de vers. Chaque poème est une oeuvre achevée, formellement scellée et, sauf exception, signée. Elle se caractérise par une organisation en un nombre déterminé de couplets appelés *qsam* «divisions» séparés par un refrain appelé *herba* «une pique», avec laquelle s'ouvre le chant et qui est repris par le chœur après chaque couplet. Le nombre de couplets d'un poème varie de quatre à dix, mais le nombre idéal en est sept. Le nombre de strophes par couplet peut varier de quatre à quarante.

Dans son interprétation d'un poème, le chanteur est autorisé à remplacer parfois un mot ou une expression à condition que ce changement ne modifie ni le sens, ni le compte métrique, ni la rime, bien entendu.

Traditionnellement, le chant des compagnons s'entendait essentiellement aux cours de soirées privées offertes par les amateurs, souvent à tour de rôle. Dans les villes impériales où

9. Considérées sous cet angle, c'est à la poésie populaire anonyme et à non celle des compagnons, à laquelle on les assimile à tort, que s'apparentent les sentences du célèbre poète extatique Sidi Abberhman I-Majdoub.

les amateurs sont nombreux, les formations du *malhûn* sont également demandées pour animer les fêtes. De nos jours, comme nous l'avons vu, son auditoire s'est élargi à un public de plus en plus vaste et jeune, notamment sous l'influence des médias.

Le couplet de clôture

Le dernier couplet du poème, appelé *zerb* «clôture d'épines de jujubier», est réservé au poète. Il y reprend son identité vraie en dissociant son 'je' de celui du héros du poème. Il le marque de sa signature et il y enregistre parfois la date de composition du poème. Le nom est indiqué en clair chez les poètes illettrés, mais souvent chez ceux qui connaissent l'alphabet, il est exprimé dans une formule codée, pour laquelle le poète se sert de la table alphabétique de chiffrage, dite chez les lettrés ruraux *al-himâriyyatu al-hisâbiyya* «le pense-bête à calculer». Un des textes présentés ici, «Le ravisseur», est signé de cette manière :

Les lettres qui écrivent mon nom sont renommées:
Apprenez que la première est soixante-dix
Et trente la dernière.

Les deux « lettres » en question, des consonnes en l'occurrence, sont *eyn* et *lam*, les deux consonnes du prénom 'Ali, de l'auteur Moulay 'Ali l-Beghdadi. Quand la date est indiquée, elle est également codée.

Dans le couplet de clôture, le poète s'adresse nommément au transmetteur, auquel il confie son poème, comme on confie un joyau précieux à un ami fidèle. Outre le repentir pour le péché d'imagination, le poète y exprime ses opinions sur son talent, fait son propre éloge, réfute d'avance les contestations d'éventuels « querelleurs, chicaneurs, raisonneurs de mauvaise foi » et prévient contre les « pillages de plagiaires indécents et des présomptueux ». Passeur du poème, ajoute ce poids à ton chargement,
Prend garde aux prétentions des plagiaires ingrats,

Sache que j'ai fait enregistrer mes dires,
Épée tranchante contre tout prétendant.
(*L'orage*, Mohammed ben Sliman)

Passeur, je te confie les subtilités de mes oeuvres,

Plus raffinées qu'une soie damassée,
Je te donne un art sans égal à notre époque, suprême par son éloquence.

Laisse à leurs égarements les sceptiques,
Ne les gratifie jamais de mes paroles,
Transmets mon salut aux seules gens de l'art, laisse à leur aveuglement les veules
et les ignares.

(*Fadhma*, Driss l-Hench)

Et combien de rivaux s'acharnent encore à me chercher querelle !
J'ai à leur opposer les témoignages de bien des beaux esprits,
Qui me reconnaissent finesse et noblesse d'expression.

Si mes détracteurs éprouvaient mes propres tourments,
Ils sauraient reconnaître la justesse de mes mots et leurs coeurs en seraient touchés
comme par les vertus de la foi.

(*La chandelle*, Ben Ali l-Chrif Weld Arzin)

Les chicaneurs, je ne m'en soucie pas,

Sceptiques haineux,

Ils sont incapables de sentiments élevés.

Tout fanfaron réintègre son fourreau à l'heure de l'offensive.

Passeur, prends ces poèmes novateurs, ces strophes insurpassables,

Ces formules éloquentes,

Fais-en ton arme, chante-les, tu en tireras gloire.

(*Le ravisseur*, Moulay Ali l-Baghdadi)

Dieu, que la parole s'est dévoyée ! dispersés, disparus, ses maîtres de jadis, il n'en reste aucun.

Abondante l'innovation impie et l'impudeur, innombrables les médiocres.

Prévenez le prétendant ignare de m'éviter sur le terrain, il ne saura m'y affronter.

Qu'il s'y montre seulement, il se verrait criblé de tirs d'élite!

(*Le bracelet de cheville*, l-Jilali Lehlou)

Les attaques contre ces ennemis, rarement identifiés clairement, ne sont qu'à peine esquissées dans la clôture du poème. Elles peuvent faire l'objet de poèmes entiers, appelés d'un nom qui exprime bien leur intention *ssaht* «la raclée», «la rossée».

Leur violence est telle que les transmetteurs préfèrent les oublier à défaut de pouvoir les atténuer, après la mort de l'auteur. L'argument le plus souvent avancé pour justifier cette censure est qu'il n'est pas convenable d'entretenir chez les vivants le souvenir de la méchanceté d'un individu, *a fortiori* d'un créateur, une fois qu'il a quitté ce bas monde.

Comme nous le verrons plus loin, cette attitude agressive est à mettre en rapport avec une conception de la novation presque exclusivement orientée vers des préoccupations formelles. En effet les poètes du *malhûn* déploient toute leur ingéniosité à multiplier les modèles strophiques. La transmission des oeuvres se faisant à travers les chants, la diversification des structures strophiques répond à la nécessité de motiver les chanteurs par la diversification des mélodies. Mais elle répond aussi à une nécessité d'ordre théorique en ce sens qu'elle constitue la réponse en acte des poètes du *malhûn* à la conception savante de la prosodie. En effet, les métriciens arabes anciens considèrent que l'unité minimale du discours versifié est le *beyt*, que l'on traduit à tort par «vers», alors qu'il s'agit en réalité d'une unité immédiatement supérieure au vers, à savoir le *distique*. Le vers est perçu par eux comme une sous-unité, qu'ils appellent *satr* «moitié».

Ayant intuitivement compris que le *beyt* de la poésie savante n'est pas un vers mais une unité plus vaste, les poètes du *malhûn* ont entrepris de corriger par la pratique cette erreur de perspective. C'est ainsi que tout en se servant du mot *bit*, (dérivé du *beyt* classique), dans le sens de «distique» et tout en le conservant comme unit de mesure de la longueur d'un poème quand la forme de celui-ci s'y prête, d'une part, ils l'ont doublé d'un autre nom pour signifier «distique» au sens strict. De même, ils ont créé des termes pour tercet, quatrain et

ainsi de suite. Et, surtout, ils ont inventé des modèles de groupements strophiques beaucoup plus complexes, inconnus dans la poésie classique, faits de vers entiers, de vers diminués et de vers augmentés, qui rendent la reconnaissance des formes de leurs poésie inaccessible à qui n'est pas initié. Nous reviendront sur ces questions plus loin.

Signalons enfin que l'inventaire et la recension de l'ensemble de ces modèles constituent l'essentiel de l'apport théorique de Mohammed al-Fâssî.¹⁰ Les difficultés qu'on éprouvent à se retrouver dans ses explications proviennent de ce qu'il accorde au modèle de groupement strophique le statut de «mètre». Ce qui veut dire qu'il commet la même erreur de perspective que les métriciens savants en accordant au groupement strophique le statut de vers, quelle que soit sa dimension.

10. Mohammed al-Fâssî, *maclamat al-malhûn*, Rabat, vol. I (1), 1986, vol. I (2), 1991.

Transculturations musicales méditerranéennes

Mohamed Métalsi

Instituto del Mundo Árabe

Le thème de ce colloque «Transculturations musicales méditerranéennes» est pluridisciplinaire. Il participe d'un débat actuel qui intéresse les chercheurs travaillant sur les échanges culturels des civilisations. Il ne concerne évidemment pas seulement la musique et pourrait s'adapter à toute activité humaine: art, religion, politique, économie, etc.

Depuis quelques décennies, nous vivons une époque où l'accélération de l'histoire, à des degrés divers, pose des problèmes cruciaux aux sociétés contemporaines. Les récentes mutations sociales, technologiques et culturelles ont en effet déstabilisé, et parfois ébranlé, des communautés entières, de plus en plus résignées aux influences extérieures et aux développements de déculturation qui, généralement, les accompagnent.

Quelques questions s'imposent. Les débordements migratoires et les autoroutes de l'information remettent-ils en cause les fondements de l'identité de chaque groupe au nom de l'intégration à une société nationale et mondiale pluriethnique et multiculturelle; cette assimilation mondiale est-elle la grande occasion de notre temps, qui permettra à chacun d'accéder à une perception plus équitable et plus bienveillante de l'autre, plus humaniste en somme. Le foisonnement des modèles et leur métissage ou leur fusion concourent-ils à l'enrichissement de chacun ou ne sont-ils qu'une juxtaposition d'identités sans passerelle les unes vers les autres?

Je ne suis pas surpris de constater que les deux termes, identité et mondialisation, sont constamment utilisés, comme s'ils désignaient la première caractéristique de notre époque. L'expansion scientifico-technique, l'organisation économique et la mise en communication généralisée par les médias, illustration d'un univers de sur-communication, comme dirait Jean Baudrillard «donne l'illusion de créer une sorte de village global»¹, un espace de proximité totale, de contamination, de fusion et de syncrétisme.

Cette mondialisation triomphante contribue-t-elle à unifier le monde, et ainsi à créer un genre d'homme universel et postmoderne ? Mais les souffrances, les fléaux et les incertitudes de nos jours brisent l'utopie, laissant beaucoup de sociétés dans le désarroi.

Dans l'histoire, pourtant, les peuples n'ont jamais été totalement isolés, si peu nombreux que soient leurs membres et si éloignés qu'ils soient par la géographie. On ne doute pas que d'innombrables et imperceptibles échanges se sont accomplis à travers des territoires que l'on croit «inaccessibles». Le désert, la mer et les montagnes ont véhiculé des éléments culturels subtils - goût, odeurs, sons, paroles ou gestes. (Voir F. Braudel dans *la Méditerranéenne*) Dans les rapports entre les hommes, les influences ne se faisaient pas n'importe comment.

1. Georges Balandier, «Identités et mondialisation», in. *Revue: L'Internationale de l'imaginaire* n° 10, éd. Babel, 1999, page 125.

Certains éléments culturels sont écartés, provoquant des ripostes défensives, d'autres sont acceptés, d'autres adoptés, produisent des fusions, des croisements et des métissages de formes ou de sensibilités. Jean Devignaud notait que *«les cultures humaines échangent des différences... Une "idée reçue" confond la diffusion des formes et l'exercice de la force, mais la supériorité des armes ou des techniques, qu'est-elle à côté des mélanges souterrains qu'engendre la rencontre de deux univers culturels. La conquête européenne écrase l'Empire aztèque, mais la figuration des églises, comme à Tepozlan, mêle la liturgie catholique aux spectres de l'ancien Mexique, voire à quelques symboles ramenés de Chine par les jésuites - génie du baroque?»*²

La culture est composée de ces croisements réciproques, subreptices, comme une réplique à la puissance du dominant. D'ailleurs, les nations vaincues sont-elles muettes, recueillent-elles indifféremment la culture du dominateur ? Pressées qu'elles sont de ravir les outils des triomphateurs, elles altèrent l'image que le puissant se fait de soi. Des influences infimes s'emparent et transforment l'imaginaire du maître.

Le domaine musical est à cet égard significatif, car toute musique, en tant que création sociale et culturelle, est chargée d'un ensemble de valeurs, à la fois éthiques et esthétiques. Ainsi, les Africains exilés, esclaves en Amérique ont, par leur puissant dynamisme, restitué la culture dépossédée et, principalement, par le rythme et les sons, imprégné et modifié l'aisance intellectuelle de la civilisation occidentale. *«Du jazz à la "pop music" et "rock", de génération en génération, se compose, écrit Jean Devignaud, une "somatisation" des actes et des attitudes de la vie quotidienne.»*³

La musique dans le monde arabo-islamique est le fruit des croisements et des métissages. Tout au long de son histoire, des couches culturelles diverses se sont établies puis ont formé un héritage culturel et musical inestimable. À l'origine grâce à une série de conquêtes spectaculaires, la civilisation arabo-islamique s'est étendue des frontières de l'Inde à la péninsule Ibérique et au sud de la France. Les populations d'Arabie sont entrées en étroite relation avec des civilisations raffinées, comme celles de Byzance, de la Perse sassanide, de l'Inde et de l'Europe. Du mélange d'éléments de la tradition arabe et des cultures conquises a jailli une nouvelle forme musicale qui se développera plus de mille ans.

Jusqu'au XIX^e siècle, les traditions savante et populaire ont connu une lente évolution qui s'inscrit dans la longue durée. Dès cette période en effet, les musiques du monde arabe ont connu de grands bouleversements. Le changement a affecté les formes, mais également les rythmes, la poésie, ainsi que le statut du musicien. Au contact de l'Europe moderne triomphante, les systèmes anciens ont connu un bouleversement sans précédent, évoluant vers une forme musicale moderne. En un siècle, et plus précisément depuis la *nahda*, renaissance arabe, ce phénomène a bouleversé les formes poétiques et les modes, parfois millénaires. En somme, deux grandes tendances caractérisent aujourd'hui les musiques du monde arabe : l'une imite l'Occident - ce processus, entamé depuis un siècle, atteint à divers degrés, les traditions musicales antérieures, comme l'introduction d'instruments modernes, de systèmes de notation musicale, des rythmes de la musique légère, de nouvelles

2. Jean Devignaud, «La contamination», in. *Revue: L'Internationale de l'imaginaire*, n° 10, pp. 13-14.

3. Jean Devignaud, «La contamination», in. *Revue: L'Internationale de l'imaginaire*, n° 10, p. 15.

formes abrégées ou du système d'enseignement occidental. L'autre tendance s'explique par le fait qu'il existe dans le monde arabe, bien des savants, théoriciens, musiciens etc., qui s'ingénient à restaurer ce qui reste des traditions savantes afin d'empêcher la disparition complète du patrimoine musical populaire.

Aujourd'hui, la mondialisation pèse davantage sur ces changements, en affectant la nature du son, le langage musical et en contribuant à la disparition de certains instruments, et à la folklorisation de certains genres musicaux. Il s'agit en somme de deux conceptions différentes, voire antinomiques: d'un côté, l'assimilation et l'acculturation au sein du vaste village planétaire; de l'autre, l'affirmation de sa différence et de sa richesse culturelle.

Vol de Mélodies ou mécanismes d'emprunt?

Pour une contextualisation historique des métissages musicaux entre le Yémen et le Golfe.

Jean Lambert

Musée de l'Homme, Paris

C'est seulement dans les années 80 que les relations historiques entre la musique du Yémen et la musique du Golfe ont commencé à attirer l'attention des chercheurs ('Obaydali 1982 ; Ghânim 1986). Ce sujet très vaste présente un enjeu important, celui de resituer la culture musicale du Yémen, quelque peu enfermée dans un superbe isolement, dans son environnement régional, avec lequel elle a pourtant eu des échanges de tout temps. Très parcellaires, ces écrits n'ont pas suscité jusqu'ici de synthèse, en particulier sur le plan historique. En passant en revue les sources aujourd'hui accessibles, je voudrais effectuer ici quelques recoupements et esquisser quelques hypothèses.

La musique du Golfe, comme celle du Yémen, présente peu de sources écrites. Il y a aussi la tradition orale, grâce à laquelle on peut remonter jusqu'au début du siècle pour établir une connaissance véritablement de type historique, mais rarement plus. Le livre de Mbarek al-'Ammârî sur Mohammed Ben Fâres (1991-94-96) montre tout ce qu'il est possible de faire dans ce sens pour le cas de Bahrein. Il a aussi montré l'étendue de l'influence de la poésie yéménite dans la poésie chantée à Bahrein. Une autre catégorie de documents est représentée par les enregistrements commerciaux qui, dans le Golfe, remontent à 1927, et au Yémen à 1938.

L'un des grands défis auxquels l'ethnomusicologie est confrontée (de même que l'ethnologie en général), est celui de l'intégration de ses modes de savoir synchroniques dans une perspective historique, qui est à la fois une garantie d'objectivité scientifique, mais surtout peut-être, une exigence déontologique : ne pas considérer les Hommes et les musiques que nous étudions comme de simples objets, mais comme des êtres vivants et cherchant à donner un sens à leur vie. Dans son introduction au livre *Ethnomusicology and Modern Music History*, Stephen Blum note que «La musique permet souvent de réconcilier des modes de vie et des attitudes opposées (y compris des attitudes opposées envers le temps et l'Histoire) (Blum 1993 1)». Cependant, l'approche ethnologique nous montre bien que ces élaborations sur le temps et l'Histoire ne sont pas linéaires: Blum note encore qu'il s'agit souvent d'examiner les «innombrables histoires locales qui se complètent», mais qui, plus souvent encore, «s'opposent» (Blum 1993, 5).

Mon propos est donc ici d'examiner les relations historiques entre la musique yéménite et la musique du Golfe, entre lesquelles il existe une longue histoire de contacts directs depuis au moins trois siècles, mais aussi, plus récemment peut-être, une série de frictions et de malentendus à base identitaire. J'étudierai plus particulièrement ce problème dans un type de musique assez similaire dans les deux régions, la musique profane citadine consistant principalement en un chanteur soliste s'accompagnant lui-même du luth à manche court,

'*ūd*, et éventuellement accompagné par un nombre et des formes variables d'instruments de percussions. Dans le Golfe, il s'agit du *sawt*, et au Yémen, de formes diverses que l'on peut englober sous le terme de *ghinā* (Lambert 1997). En général, la poésie composée par des lettrés est transmise par écrit.

Musiques régionales et identités en construction en Arabie et dans le Golfe

On sait que les frontières des états modernes sont largement issues de l'époque coloniale, et qu'elles contribuent à déterminer la formation des identités nationales contemporaines de manière complexe, et souvent douloureuse, dans la Péninsule Arabe comme ailleurs. C'est ce dont témoignent les différents frontaliers existant de manière endémique dans les années 90 (Yémen-Arabie saoudite, Yémen-Erythrée, Qatar-Bahreïn), sans parler de ceux qui se sont envenimés ou s'éternisent (Koweït-Irak). Chacun de ces conflits est l'occasion pour ces nations en train d'émerger de redéfinir leur identité les unes en relation avec les autres. Ainsi par exemple, le traité de paix qui vient d'être signé par le Yémen et l'Arabie Saoudite (2000) consacre l'abandon définitif de la revendication du Yémen sur l'Asir, région méridionale de l'Arabie Saoudite qui appartenait pourtant à l'aire sud-arabe par son histoire, sa géographie et sa culture¹.

Par ailleurs, le Yémen continue à ressentir comme une injustice le fait d'être le seul pays de la Péninsule à n'avoir pas été intégré au Conseil de Coopération du Golfe, qui réunit toutes les petites monarchies pétrolières et l'Arabie Saoudite. En conséquence, ce Conseil apparaît comme un club de pays riches et peu peuplés, tout à l'inverse du Yémen qui est pauvre et connaît une explosion démographique. Le Yémen étant le seul régime non monarchique dans la région, l'opposition se situe également à ce niveau. Enfin, le Yémen ayant connu une continuité de civilisation sur plusieurs millénaires, les Yéménites ont tendance à penser leur identité nationale par contraste avec les sociétés bédouines du centre de l'Arabie, considérées, sous cet angle, comme frustrées et sans véritable civilisation. Cela s'exprime souvent sous la forme suivante : «Les Arabes viennent du Yémen, qui était le berceau de la civilisations sémitique, voire le berceau de l'Humanité».

Dans ce contexte de redéfinition des identités nationales, même les débats concernant des domaines de la culture en apparence bien éloignés de ces problèmes sont directement concernés. C'est le cas de la musique.

Les mélodies yéménites dans le Golfe: pillage ou emprunts culturels?

Les Yéménites ont actuellement le fort sentiment que l'on pille leur patrimoine musical, et même que l'on vole leurs mélodies. Articles dans la presse, interventions enflammées dans les colloques, rumeurs courant dans les salons, ce sentiment très général s'exprime de façons très diverses, mais toujours passionnelles. Parfois justifié, il est basé sur un déséquilibre socio-économique et culturel qui se traduit par les faits suivants:

1. Pour les Yéménites, cela a représenté un sacrifice considérable, après plus de 65 ans de revendication. Simultanément, se posait le problème de la normalisation de la présence en Arabie de nombreux émigrés yéménites qui avaient dû la quitter à la suite de la Guerre du Golfe.

- la production de disques, de cassettes et de concerts est assez florissante dans le Golfe parce qu'il y existe un marché de consommateurs argentés, ainsi qu'un niveau technique élevé, mais récent;

- beaucoup d'artistes yéménites émigrant en Arabie ou dans le Golfe contribuent à diffuser des formes musicales yéménites à l'extérieur du Yémen, (Abû Bakr Bâl-Faqîh, 'Abd al-Rabb Idrîs, Ahmed Fathî), sans toujours afficher suffisamment leur «yéménité» au goût des mélomanes yéménites, et souvent sous des formes modernisées qui suscitent la polémique.

- Dans la toute dernière période (celle de la cassette et de la télévision), beaucoup de musiciens du Golfe recherchent des mélodies yéménites pour les adapter à de nouvelles paroles pour en faire de nouvelles chansons, sans nécessairement reconnaître leur dette à la culture yéménite. C'est seulement ce cas de figure restreint que l'on peut considérer à juste titre comme du pillage (du moins aujourd'hui). Mais ce qui est intéressant, c'est surtout le contexte culturel et historique par rapport auquel ces faits prennent leur sens.

- cette situation est ancrée dans un autre déséquilibre dont l'on peut dire qu'il est inverse: en ce qui concerne la musique traditionnelle, notamment la musique citadine, le Yémen était dans les derniers siècles et est jusqu'à aujourd'hui bien plus riche en mélodies et en textes poétiques, que le Golfe. Les textes yéménites sont chantés dans le Golfe depuis au moins le XVIIIème siècle. Sur le plan des mélodies, on a moins d'informations, mais l'absence d'une véritable musicologie locale encourage les journalistes et le grand public à tirer un trait d'égalité entre textes et mélodies...

Etant donnée l'ampleur de la période historique concernée, il y a sans doute eu plusieurs phases à ce voyage des formes poético-musicales, en fonction des circonstances politiques, de l'évolution des techniques de transport et de communication, etc... Mais il est évident que l'affirmation récente des états-nations, en favorisant un nationalisme au sens moderne, aussi bien culturel que politique, aiguise cette perception du «vol», alors qu'auparavant, les mélodies circulaient librement, et que cela ne choquait personne, ou du moins, cela ne cristallisait pas de telles oppositions. Dans la première partie du XXe, la reconnaissance de l'origine «yéménite» des formes musicales était souvent indiquée sur les disques 78 tours, même sur ceux enregistrés par des musiciens du Golfe: la dette était reconnue, de manière traditionnelle, et il ne semble pas qu'il y ait eu à cette époque un sentiment de spoliation. Mais il s'agissait surtout à l'époque de «couleurs» (*lawn*) régionales (*san'ânî*, «de San'â», *shihri*, de Shihr, etc...) qui ne cristallisaient pas encore des entités nationales. D'autre part, l'émergence du statut social moderne de l'«artiste» (*fannân*), avec ses aspects individualistes et mercantiles (Lambert 1989) accentue sans doute certaines contradictions.

Les formes du *sawt* à Bahrein et à Koweït et leur émergence

On n'a que très peu d'informations sur les origines de la forme musicale *sawt*. Ce que l'on sait avec certitude, c'est qu'une telle forme musicale apparaît sous ce nom dans les disques 78 tours enregistrés par des Bahreïnîs et des Koweïtiens dans les années 20.

Le *sawt* est une forme musicale dont le style ne peut être confondu avec aucun autre. Je le définirai en quatre points:

1/ la forme *sawt* en tant que telle, avec ses deux cycles

- 'arabî, qui peut être transcrit à 4 ou à 8 temps et
- *shâmî* à 6 temps (figure 1 a et b).

Ces cycles sont réalisés principalement par l'instrument de percussion *mirwâs*², selon une structure caractéristique de timbres opposés, *dûm* et *tak*. Cela à lui seul suffirait à faire du *sawt* une forme originale, car ces deux cycles rythmiques sont tout-à-fait spécifiques, ils n'existent nulle part ailleurs. On trouve au Yémen, et un peu partout dans le monde des cycles à 4 et à 6 temps, mais pas structurés de cette façon, ni avec les mêmes accents et les mêmes divisions internes. La stabilisation de ces deux formes (voire leur fixité), et le fait qu'elles soient complémentaires (4 et 6) sont nécessairement des phénomènes relativement anciens, ils ont été manifestement polis par le temps et peuvent remonter au moins au XIXe siècle.

2/ la formule caractéristique de la *tawshîha* est une mélodie dans le mode *rast* sur *do*¹, toujours la même, qui permet au joueur de luth de montrer sa virtuosité, car c'est là qu'il improvise le plus. Le fait que la *tawshîha* soit différente de la mélodie du *sawt* qui la précède, sur le plan modal, est lui aussi intéressant³. Ça aussi n'existe nulle part ailleurs.

3/ la forme d'introduction non-mesurée *istihlâl*, est moins caractéristique, elle est très proche de ce que l'on appelle *mawâl* ailleurs dans la Péninsule arabique. Mais elle a la particularité de ne pas distinguer l'instrumental et le vocal sur le plan terminologique.

4/ la danse *zafan* accompagnant habituellement le *sawt*, se caractérise par la brièveté de l'intervention des danseurs, leurs bonds soudains, leurs tremblements et leurs déhanchements gracieux. Elle présente des similarités avec certaines danses yéménites, mais pas dans le même contexte. Elle est pratiquée dans la diaspora arabe et hadrami jusqu'en Indonésie et en Malaisie (Nor 1993), sans que les relations entre ces formes n'aient été soigneusement comparées.

D'autres formes sont signalées par certains auteurs, comme le *khatem* (voir plus loin), mais elles n'entrent pas directement dans le concept de *sawt*.

Le *sawt* est chanté dans toutes les grandes villes du nord du Golfe, principalement Koweït et Bahrein. L'histoire du *sawt* n'est pas connue précisément, mais certaines observations anthropologiques permettent d'émettre quelques hypothèses. A Bahrein, le *sawt* est l'apanage des familles aristocratiques et des familles d'artisans de Manâma et de Muharriq. Il est associé aux lieux de sociabilité que représentaient les *dûr*, ces établissements quelque peu interlopes où les hommes se rencontraient pour s'isoler du milieu familial. A Bahrein, le *sawt* est clairement associé à la communauté sunnite, principalement urbaine et dont est issue la famille régnante, alors que la partie rurale de la population, de souche plus ancienne, et en majorité chiite, ne pratique pas cette forme, du moins pas dans un passé récent.

L'émergence historique du *sawt* en tant que tel est donc nécessairement liée à l'établissement

2. Cet instrument existait déjà dans le Hadramawt au XVI^e siècle, puisqu'il est mentionné par le poète Bâ Nabû' ('Ammârî 1996, 133). Mais cela ne prouve pas de manière absolue qu'il ait été d'origine yéménite.

3. On pense tout de suite au *tawshih* yéménite, qui est une forme similaire d'assemblage des mélodies, en général de modes différents, mais qui, à l'inverse du Golfe, est une forme exclusivement vocale.

du pouvoir urbain de la famille Al Khalifa et de ses partisans, qui s'installe à Bahrein à la fin du XVIII^e siècle⁴. On peut donc difficilement imaginer que les formes principales du *sawt* aient existé à Bahrein avant cette date. Il est également peu probable que ces nouveaux arrivants les aient apportées avec eux du Nejd dont ils étaient issus, du moins déjà homogènes telles que nous les connaissons. On peut donc émettre l'hypothèse provisoire qu'elles sont nées au cours du XIX^e siècle, c'est-à-dire au cours de l'affirmation progressive de l'état des Al-Khalifa, à l'abri duquel cet art a sans doute prospéré, et de même au Koweït pour la même période historique, sous les auspices de la dynastie des Al Sabâh, ces deux dynasties ayant connu des circonstances politiques assez similaires (protection britannique pendant une partie du XIX^e siècle). Les deux traditions présentent d'ailleurs des différences non négligeables, mais sur lesquelles il n'est pas possible de s'étendre ici.

La poésie yéménite chantée dans le Golfe au XVIII^e et au XIX^e siècle

Grâce à l'ouvrage d'al-'Ammârî (surtout le tome III, 1996), on a un premier panorama de la poésie qui est chantée dans le *sawt*, du moins à Bahrein. On y trouve environ trois cinquièmes de poèmes en arabe classique, dont de nombreux auteurs médiévaux comme al-Mutanabbî, Abû Nuwwâs et Bahâ al-Dîn Zuhayr. Les deux autres cinquièmes sont représentés par des textes en poésie dialectale de type *homaynî*, dont la très grande majorité est yéménite, et une petite minorité est de type *zuhayrî*, irakienne. Le plus grand poète concerné est Yahya 'Umar de Yâfi'. Les autres poètes sont pour la plupart originaires du Hadramawt : Abd el-Rahmân Mustafâ al-'Aydarûs, Khû 'Alawî, 'Abdallah Muhammad Bâ Hasan; on trouve aussi quelques poèmes de 'Abd al-Rahman al-Anisî, originaire de Sanaa, et aussi les poètes de biographie inconnue, mais à coup sûr yéménites : Ibn Ja'dân, Abû Mutlaq ('Ammârî 1991, 335-338). On peut déjà en conclure une remarque importante: l'influence directe de Sanaa est bien moindre que celle du Hadramawt et de Yâfi'. L'une des questions de fond qui se posent, c'est comment se sont opérées ces influences. En effet, rappelons qu'il s'agit de musique citadine, traditionnellement pratiquée dans des cercles aristocratiques, et dont on ne peut pas imaginer qu'elle se soit diffusée aussi facilement que les chants de marins, par exemple, qui profitèrent directement des échanges maritimes entre les côtes du Yémen et celles du Golfe. Ici apparaît alors une hypothèse qui pourrait se révéler fructueuse: la poésie (et la musique) yéménite se serait diffusée dans le Golfe non seulement à la faveur d'un rayonnement culturel direct dans cette région, mais plus particulièrement à la faveur de l'émigration des Hadramis hors du Yémen qui, beaucoup plus que dans le Golfe, s'est faite vers l'Inde, l'archipel indonésien et l'Afrique de l'Est. Dans un contexte de déclin économique du Hadramawt (Tuschschrer 1997, 62-63), cette émigration devint relativement massive à partir de la fin du XVII^e siècle. Si l'Inde en fut l'une des destinations principales, c'est que des Yéménites étaient au service des sultanats musulmans, déjà depuis au moins le XVI^e siècle (Khalidi 1997, 69), et que ce système

4. Même si par ailleurs le pays a connu des phases de puritanisme où la pratique musicale était mal considérée ('Ammârî 1991, 39-40).

se développa avec l'effritement de l'empire moghol, en particulier au Gujerat dans le Deccan (Hayderabad) (Idem, 69)⁵. Or ces mercenaires arabes *n'étaient pas que yéménites*. De même dans le commerce, il y eut sans aucun doute des rencontres entre commerçants hadramis et du Golfe: on sait par exemple qu'Hayderabad, haut lieu d'immigration yéménite, est aussi un grand centre de commerce des perles. Enfin, le rôle des religieux fut important, en particulier, chez les Hadramî, la confrérie mystique 'Alawiya, dont le fondateur était originaire de l'Irak, et dont le prosélytisme et la diffusion s'accélérent en Inde et en Indonésie à partir de la fin du XVII^e siècle (Alatas 1997, 31).

Les études historiques récentes sur l'émigration des Hadramis en Asie du Sud et du Sud-Est apportent un éclairage important à cette question : c'est bien de «diaspora» qu'il faut parler au moins depuis la fin du XVII^e siècle, c'est-à-dire d'un ensemble de communautés d'expatriés installées en permanence dans un pays d'accueil et souvent bien intégrées, mais maintenant des liens étroits avec la mère-patrie (en l'occurrence le Yémen et le Hadramawt) (Clarence-Smith 1997, Alatas 1997). Par ailleurs, il n'y a pas de doute que des rapprochements entre les Hadramis et les autres Arabes dans l'émigration furent favorisés par l'attitude de l'Administration coloniale anglaise qui confondait tous les «Arabes» dans une même catégorie, (Clarence-Smith 1997, 8). Cet usage du concept de diaspora permet donc de comprendre comment des traits culturels ont pu se diffuser aussi facilement pendant plusieurs siècles, et quelles voies, jusque là inaperçues, a pu suivre cette communication humaine et culturelle entre le Golfe et le Yémen (à travers le Hadramawt).

Manifestement, les poètes et les musiciens suivirent les commerçants, les soufis et les mercenaires... Pour la musique, on a peu d'indices spécifiques, mais beaucoup de poètes étaient aussi musiciens. Parmi les poètes yéménites dialectaux du corpus de 'Ammârî, très peu remontent à une période plus ancienne : Abû Bakr al-'Aydârûs (XV^e siècle), Bâ Nabû' et Sharaf al-Dîn (XVI^e siècle) ne sont représentés que par quelques poèmes. Il est remarquable que les poètes yéménites les mieux représentés dans le corpus de 'Ammârî ont tous émigré en Inde, ou alors voyagé directement dans le Golfe, précisément pendant cette période cruciale de la fin du XVII^e à la moitié du XIX^e siècle:

- C'est en particulier le poète et musicien Yahyâ 'Umar (né vers 1655, mort vers 1725), originaire de Yâfi', qui vécut longtemps en Inde, probablement comme mercenaire (Bû Mahdî 1993, 17), notamment à Baroda, mais aussi à Calicut et Madras (Philott 1907, 668), et dont la tradition orale nous rapporte qu'il était également chanteur et joueur de *qanbûs*⁶. D'après la tradition orale, il serait revenu vivre au Yémen après une longue absence. On trouve ses poèmes chantés à Jeddah dans le style du Hejaz, le *shergayn*, dès le début du XX^e siècle (enregistrements de Jeddah en 1904, voir Gavin 1988), ce qui suppose une diffusion assez ancienne.

- De même, le sayyid Zayn 'Abdallah al-Haddâd (1693 - 1744), poète, chanteur et joueur

5. C'est ainsi que trois familles qui avaient servi comme militaires au Gujerat au XVII^e et XVIII^e siècles, les Gu'ayti, les Kathiri et les 'Awlaqi, fonderont des Sultanats au Hadramawt et à Shabwa au milieu du XIX^e siècle (sous la protection des Anglais).

6. Luth spécifiquement yéménite, à quatre cordes (Lambert 1997, chapitre IV).

de *qanbûs* du Hadramawt plus connu sous le nom de Khû 'Alawî (Serjeant 1951, 63), a voyagé en Irak et à Oman (et s'est donc probablement arrêté dans le Golfe). Il est très probable que sa poésie se soit répandue dans le Golfe dès son vivant.

- Abd el-Rahmân Mustafâ al-'Aydârûs (1694-1749), poète originaire de Tarîm et auteur de deux recueils importants ('Ammârî 1991, 89-122)⁷, est connu pour avoir voyagé en Inde, en Turquie et en Grèce (Ben 'Aqîl s.d., 276 et note 55). Ces deux derniers poètes musiciens étaient membres de familles étroitement liées à la confrérie 'Alawiya.

- Enfin, des poètes yéménites qui semblent moins importants et de dates inconnues (probablement du XIX^{ème} siècle), et également cités par 'Ammârî, comme Ahmed Sa'îd al-Wâhidî (Ben 'Aqîl s.d., 276-277), et Alî Ben Shamlân (Idem, 273), sont probablement hadramis et ont aussi émigré en Inde.

Plus près de nous, le poète 'Abdallah Bâ Hasan (mort vers 1930), sans avoir voyagé en Inde (il se contenta de l'Afrique de l'Est...), est bien représenté dans l'inventaire de 'Ammârî. Il vivait dans un milieu de poètes et de musiciens où le voyage en Inde était très courant. C'est fut le cas de son ami Sultân Ben Harhara (Tha'lab 1984, 14), musicien de grande réputation qui serait mort en 1901, empoisonné à Bombay par une amante indienne (Ghânim 1986, 12).

De leur côté, les poètes et musiciens du Golfe allaient eux aussi en Inde. C'est en particulier le cas au XIX^{ème} siècle, du fameux koweïtien 'Abdallah Faraj (1836-1901), qui passa plusieurs décennies à Bombay⁸ et est réputé y avoir appris et la notation musicale occidentale et des mélodies yéménites (Faraj 1953), au point qu'il y aurait rencontré le Yéménite Harhara (Ghânim 1986, 12). Le premier musicien du Golfe à avoir enregistré des 78 tours, 'Abdallah Fadâla, le fit en Inde en 1913 (Ghânim 1986, 13). De la même façon, on a une relation très précise de la rencontre entre le chanteur de Bahrein Mohammed Ben Fâris (1895-1947) et un chanteur du Hejaz, 'Abd al-Rahîm al-'Asîrî (1855-1940), qui communiqua au premier de nombreux poèmes et de nombreuses mélodies du Hejaz et du Yémen lors d'une rencontre en Inde en 1935 ('Ammârî 1991, 72). Il est probable que ces relations, mieux documentées parce que plus récentes, n'étaient que la continuation d'une longue tradition remontant au moins à plusieurs siècles.

Certes, les autres destinations de l'Océan indien comme Zanzibar ou l'Indonésie eurent sans doute un rôle dans la vie musicale entre le Yémen et le Golfe, mais certainement pas autant que l'Inde. L'une des questions importantes qui se posent est la date de la diffusion de l'oeuvre de ces poètes (et souvent musiciens) du passé, par rapport aux dates de leur biographie: il semble probable que leurs oeuvres ont été diffusées de leur vivant, ou peu de temps après, précisément parce que tous ces auteurs se sont eux-mêmes rendus dans le Golfe ou par l'intermédiaire de l'Inde, voire de Zanzibar (contrairement à d'autres poètes yéménites, dont l'oeuvre n'est représentée dans le *sawt* que de manière marginale, comme

7. A ne pas confondre avec le saint-patron d'Aden, le poète soufi Abû Bakr al-'Aydârûs. Il est peut-être l'oncle du poète Husayn 'Abdallah al-'Aydârûs cité par Serjeant (1951, 63).

8. Il n'est pas vain de noter que Bombay, où son père était commerçant, était aussi le port de transit principal pour les Yéménites venant s'engager dans les milices du Sultan d'Hyderabad, pendant tout le XIX^{ème} siècle (Khalidi 1997, 1976).

Sharaf al-Dîn ou al-Qâra, et qui n'ont pas quitté le Yémen). L'oeuvre de Yahyâ 'Umar présente une caractéristique qui semble porter la trace de ce processus: il est frappant de constater que la partie de son répertoire qui est chantée dans le Golfe (d'après 'Ammârî 1996), n'est quasiment pas le même, à quelques poèmes près⁹, que celle qui est connue au Yémen (voir la publication de son diwân au Yémen par Bû Mahdî 1993), comme si ces deux parties de son oeuvre avaient été séparées par deux périodes de sa vie, et avaient suivi deux voies de diffusion différentes¹⁰: son oeuvre composée en Inde se serait diffusée dans le Golfe, tandis que son oeuvre composée au Yémen (peut-être de manière postérieure, et qui porte d'ailleurs la marque de ses expériences en Inde) serait restée une tradition locale dans les montagnes de Yâfi' (Bû Mahdî 1993, 37), et à peine connue en dehors d'elles. C'est une hypothèse qu'il me semble intéressant de chercher à confirmer ou à infirmer (ici, une étude stylistique de l'ensemble de sa poésie est nécessaire).

Tout ceci nous donne des indications historiques un peu plus précises sur la présence de poésie *homaynî* et de musique yéménite dans le Golfe. On peut faire l'hypothèse que la diffusion de la poésie *homaynî* a eu une influence sur l'émergence de la poésie *nabatî* du Nejd, ou du moins sur son mode de transmission: les auteurs du Golfe faisant remonter le premier enregistrement par écrit de poésie dialectale locale à Ibn Li'bun, qui meurt en 1795, et la poésie de Yahyâ 'Umar, de Khû 'Alawî et d'Ibn al-Ashrâf s'étant sans doute diffusée dans le Golfe près d'un siècle auparavant, il est possible que ce soit sous l'influence des poètes *homaynî* que la poésie *nabatî* de l'Arabie centrale ait pris à son tour son essor¹¹, en imitant son mode de transmission¹².

Pour leur part, les formes musicales du *sawt* pourraient être nées avant cette diffusion de poésie *homaynî* (puisque'on y chante aussi des textes plus anciens en langue classique), mais, comme on l'a vu précédemment, pas très longtemps avant le début des émirats du Bahrein et du Koweït, donc pas longtemps avant la fin du XVIII^e siècle. Il pourrait avoir connu un développement plus rapide grâce à cet apport de poésie dialectale pouvant toucher un plus large public. Tout ceci converge pour faire du XVIII^e siècle une période de mûrissement poético-musical dans le Golfe, et peut être une période cruciale pour l'émergence du *sawt*. Avant les années 1920-30, le répertoire chanté du *sawt* ne comprend toujours quasiment aucun auteur dialectal local. Le grand chanteur de Bahrein Mohammad Bin Fâres semble être le premier à chanter les premiers auteurs semi-dialectaux locaux ('Ammârî 1994, 43). En même temps, la tradition d'aller puiser des textes *homaynî* au répertoire yéménite continuait, puisque le même Mohammad Bin Fâris, nous dit-on, soutirait des textes à des musiciens yéménites de passage, notamment 'Umar Mahfûz Ghâbba (mort en 1965), (Murshid Nâjî 1983, 145), mais aussi à son propre blanchisseur, qui était un immigré yéménite ('Ammârî 1994, 43).

9. Une demi-douzaine environ, par exemple : «Yahyâ 'Umar qâl yâ tarfî limêh teshar», «Rahmân yâ Rahmân», etc..

10. On ne peut pas non plus exclure que certains poèmes lui aient été attribués de manière apocryphe.

11. Encore cette poésie est-elle très éloignée du *homaynî* yéménite, qui est surtout de thématique lyrique *ghazal*, alors que la poésie *nabatî* est d'avantages de thématique sapientiale et sociale.

12. En revanche, cela ne signifie pas que de la poésie dialectale n'était pas chantée à cette époque, simplement elle n'était pas encore affaire de lettrés, et elle n'était donc pas encore transmise par écrit.

C'est dire l'importance de la littérature yéménite pour la constitution de l'identité culturelle des habitants de Bahrein (pour leur part, les Koweïtiens étaient plus influencés par l'Irak que par le Yémen, ce qui ressort de l'examen du diwân d'al-Faraj, 1953). Il reste que l'on aboutit à une idée paradoxale: le Golfe, qui est aujourd'hui accusé de piller la culture yéménite, est en fait le conservateur, et le diffuseur de nombreux poèmes yéménites aujourd'hui oubliés par les Yéménites eux-mêmes (de nombreux diwân manuscrits restent pour la plupart non publiés), et peut-être aussi des mélodies.

Histoire de la musique et mécanismes d'emprunt dans la Péninsule

Les indications offertes par la poésie chantée sont-elles aussi valables pour la musique elle-même ? Non malheureusement, puisqu'il existe beaucoup moins d'informations dans ce domaine. Cependant, on est certain que de nombreuses mélodies voyageaient avec les poèmes eux-mêmes. C'est aussi ce que montre l'état actuel de la musique, qui permet d'identifier un certain nombre de formes et de mélodies yéménites dans les musiques du Golfe. Cependant, ceci n'apparaît pas au prime abord, car le temps a fait son ouvrage, et une mélodie importée il y a deux siècles et demi, est souvent devenue méconnaissable.

De toutes les mélodies chantées sur des poèmes de Yahyâ 'Umar dans le Golfe, aucune ne semble être pratiquée aujourd'hui au Yémen sur le même ou sur un autre poème de Y. 'U, ou encore sur des textes d'autres poètes. Il est fort possible qu'en plusieurs siècles, les textes et les mélodies aient été dissociés, selon le mécanisme bien connu de l'*indirâj*; contrafacture. Dans le Golfe, ces poèmes de Yahyâ 'Umar sont le plus souvent chantés dans le style '*arabî* ou *shâmî*, ce qui tend à faire penser que, même si ce sont des mélodies yéménites originales, elles ont été intégrées au *sawt* depuis assez longtemps, sans doute bien avant le XX^e siècle¹³. D'autres mélodies qui sont adaptées à des poèmes yéménites, ne donnent pas non plus l'impression d'être elles-mêmes yéménites¹⁴.

Dans le même temps, certaines formes sont connues pour être yéménites, et ont indéniablement un air de famille avec les rythmes yéménites (d'après la tradition orale des musiciens du Golfe eux-mêmes), comme le *khatam*, poème de conclusion de soirée, mais qui est plus tardif que le *sawt* au sens strict.

Pour compliquer encore les choses, les mélodies du *sawt* ont eu aussi leur heure de gloire au Yémen dans la première moitié du XX^e siècle. Ainsi, dans les enregistrements de la Nadwa 'Adaniyya, club musical d'Aden créé en 1949, on entend nettement un *sawt*, probablement interprété par un musicien yéménite (sans percussion), dont le refrain est: «Wa-ant asâl al-layl la'alla al-layl yakhbirani». De même, le grand chanteur yéménite des années 40-50, Ahmed al-Qa'tabî, était réputé pour chanter des *sawt koweytî* (Ghànim

13. En dehors du Golfe, c'est-à-dire au Yémen et dans le Hijâz, il y a un air de famille entre certaines mélodies des poèmes de Yahyâ 'Umar : un rythme à quatre temps, de tempo modéré situé à mi-chemin entre le tempo lent de la *wastâ* et le tempo rapide du *sâri* à Sanaa. Ce style semble difficile à adapter au moule '*arabî/shâmî* qui est celui du *sawt*, et correspond sans doute à une autre voie de diffusion.

14. Par exemple, «Sabhânek yâ Rahmân yâ dhâ l-jalâla» (Ibn Ja'dân); «Qâl Ibn Al-Ashrâf qad tâb al-samar»; «Yâ bâhi (mudhhab) al-khadd».

1986, 25)¹⁵, tandis que le chanteur yéménite Sâleh 'Abdallah al-'Antarî était surnommé «le Koweïtien» dans un catalogue de disques de la fin des années 30 (Catalogue des Disques Aden Crow Record¹⁶); enfin, le poète 'Abdallah Hâdî Subayt ne cache pas avoir composé des pièces dans le style du *sawt* (dans son recueil *Al-dumû' al-dâhika*, cité par Ghânim 1986).

On sent bien que les influences sont anciennes et nombreuses. Malheureusement, en cette manière, on en est encore à émettre des hypothèses. Seule une étude stylistique comparée des textes et des mélodies, de leurs modes d'adaptation mutuel, selon des procédures documentées, dans des cas précis et selon des critères multiples, permettrait d'avancer dans une perspective d'évolution, si ce n'est d'histoire. Mais cette étude est possible, du moins dans certains cas. Souhaitons que le présent article puisse y introduire.

Toutes ces considérations nous font envisager la question des emprunts musicaux entre le Golfe et le Yémen d'une manière nouvelle. Dans les emprunts, il y a toujours du vol, de la déformation, du bricolage. Et lorsque l'on ignore ce fonctionnement très particulier, il peut aussi y avoir de la souffrance, de la jalousie, du ressentiment. Mais il semble que cette inquiétude émane avant tout d'une imagination qui se nourrit de l'obscurité dans laquelle sont encore plongés les faits historiques. Ce qui, dans le passé, était rayonnement de la culture yéménite, est maintenant perçu comme spoliation par l'effet d'une mondialisation qui combine fixation des frontières et inégalité. Faire l'histoire de la musique de la Péninsule arabe relève d'une incontournable psychothérapie collective.

Références bibliographiques

ALATAS, Syed Farid

1997 «Hadramawt and the Hadrami Diaspora : Problems in Theoretical History», Freitag & Clarence-Smith 1997, 19-34.

AMMARI, Mubârik al-

1991-94-96 *Muhammad bin Fâris. Ashhar man ghannâ al-Sawt fi al-Khalij* [M. b. F., le plus célèbre chanteur de *Sawt* du Golfe], Bahrayn, Wizârat al-i'lâm, 3 vol..

BA-MATRAF, Mohammed 'Abd al-Qâdir

1985 *Bâ-Hasan, al-râid wa-l-fannân* (Bâ-Hasan, le pionnier et l'artiste), 'Adan, Dâr al-Hamdânî.

BEN 'AQIL, Badr Ja'far

s.d. «Al-hijra al-yamaniyya ilâ al-Hind wa-tâthîruhâ 'alâ al-shi'r al-sha'bî» [L'émigration yéménite en Inde et son influence sur la poésie populaire], *Dirâsât yamaniyya fi l-hijra wa-l-ightirâb*, [sans numéro], San'â, Muassasat al-Muhâjer, 260-287.

15. Par exemple : «Nâa 'annî wa-fi yeddih fuâdî» (Il s'est éloigné de moi avec mon coeur dans sa main).

16. Courtoisie de Nizâr Ghânem.

BLUM, Steven

1993 «Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History», in BLUM, Stephen, Philip BOHLMAN, Daniel NEUMAN, *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

BU MAHDI Ahmed et alq

1993 *Ghinâ'îyyât Yahyâ 'Umar*, «*Abû Mu'jib al-Yâfi'i*». Muntadâ Yahyâ 'Umar al-thaqâfi li-l-shi'r wa-l-funûn. 'Aden, Dimashq

CLARENCE-SMITH, William

1997 «Hadramawt and the Hadrami Diaspora in the Modern Colonial Era : an Introductory Survey», Freitag & Clarence-Smith 1997, 1-18.

DOKHI, Yusuf Farhân

1984 *Al-aghânî al-kuwaytiyya* [Les chants du Koweït]. Dôhâ, Markaz al-turâth al-sha=bî li-Duwal al-Khalîj [The Arab Gulf States Folklore Centre].

FARAJ, 'Abdallah al-

1953 *Diwân*. Ed. par Khâlid al-Faraj. Dimashq, Matba' al-Tarqî.

FREITAG, Ulrich & William G. CLARENCE-SMITH

1997 *Hadrami Traders, Scholars, and Statesmen in the Indian Ocean, 1750-1960s*, Leiden, Brill.

GAVIN, Carney E.S.

1988 « Explorations phonoarchéologiques : les premières voix d'Orient » , *Museum, Revue trimestrielle publiée par l'Unesco* 158, 67-80 [traduit de l'anglais].

GHANIM Nizâr

1986 «Al-juzûr al-yamaniyya li-fann al-sawt al-khalîjî» («Les racines yéménites du Sawt du Golfe»). *Al-Ma'thûrât al-Sha'biyya* [Le patrimoine populaire, Dawha] : 4, 9-28.

KHALIDI Omar

1997 «The Hadrami Role in the Politics and Society of Colonial India, 1750s to 1950s», Freitag & Clarence-Smith 1997, 67-81.

LAMBERT, Jean

1989 «Du «chanteur» à l'«artiste» : vers un nouveau statut du musicien au Yémen», *Peuples de la Méditerranée* janv-mars, 46, 57-76.

1993 «Identité nationale et régionalisme musical», *Revue d'Etudes du Monde Musulman et de la Méditerranée* [Aix-en-Provence] 67, 1, 171-186, *Le Yémen, passé et présent de l'unité*.

1997 *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Nanterre, Société d'ethnologie. 320 p, photos, gloss., index, 1 CD encarté.

2001 «Music of the Arabian Peninsula», in *Encyclopaedia of World Music*, volume V, New York, Garland Publishing Inc (Virginia Danielson, editor) (sous presse)

MURSHID NAJI, Mohammad

1984 *Al ginâ al-yamânî al-qadîm wa masâhiru-hu*. [Le chant yéménite ancien et ses représentants célèbres]. Kuwayt, matba'at al-Tali'a.

NOR, Mohd Anis Md Nor

1993 *Zapin Folk Dance of the Malay World*, Singapour, Oxford University Press.

OBAYDALI, Ahmed

1982 «Al-musîqa wa-l-ghinâ bayna-l-Khalij wa-l-Yaman» [Musique et chant entre le Golfe et le Yémen]. *Dirâsât yamaniyya*, 10, 159-170 (Sanaa).

PHILOTT, D. C.

1906 et 1907 «Some Folktales from Hazramaut», (*Journal of Asiatic Society of Bengal* (Calcutta, 1907), n.s. III, p 650 ; «The story of Yahya Omar, the guitar-player (*al-mukanbis*)»

SERJEANT, Robert B.

1950 *Materials for South Arabian History*

1951 *South Arabian Poetry and Prose of Hadramawt*. London.

SUBAYT, 'Abdallah Hâdi

S. d. *Al-dumû' al-dâhika* [Les larmes rieuses], recueil de poésie.

THA'LAB 'Umar Ahmad

1984 *Mohammad Jum'ah Khân, hayâtuhu wa-fannuhu* [Mohammad Jum'a Khân, sa vie et son oeuvre]. S.l., s.e. (probablement Aden).

TUSCHSCHERER, Michel

1997 «Le Hadramawt, de l'arrivée des Portugais (début du XVI^e siècle) au retrait des Britanniques (1967)», *Saba*, 3-4, 61-64.

Plan:

Musiques régionales et identités en construction en Arabie.

Les mélodies yéménites dans le Golfe: pillage ou emprunts culturels?.

Les formes du *sawt* à Bahrein et à Koweït et leur émergence.

La poésie yéménite chantée dans le Golfe au XVIII^e et au XIX^e siècle.

Histoire de la musique et mécanismes d'emprunt dans la Péninsule.

La musicalización de la *Sonanta*

José Manuel Gamboa

Sociedad General de Autores

Introducción¹

Frente a la visión extendida desde el pasado decimonónico, por viajeros románticos y plumillas, de que el guitarrista flamenco era un rudimentario rascador de tripas, con mucho arte popular pero ajeno por completo al lenguaje y ámbito filarmónicos, aparecen cada día nuevos documentos que confirman la relación e intercambio de conocimientos entre los artistas flamencos y los llamados clásicos. Los *rascatripas* encerrados en su microuniverso no representaban al gremio artístico, que estaba en relaciones con otros colegas de las seis cuerdas. Cuando en 1936 don Ramón Montoya registró en París su antología del toque flamenco, que apareció en el formato hasta entonces reservado a la “gran música”, tituló la obra “Arte clásico flamenco”.

Dentro del ciclo que nos convoca, las “Transculturaciones antro-po-musicales”, nos proponemos revisar estas relaciones entre la guitarra clásica y flamenca, que han permitido a esta última ampliar su concepto sonoro. Hablamos del paso de una guitarra limitada a la concepción modal que el género flamenco tuvo en su raíz, hasta la convulsión que supuso la llegada de Paco de Lucía: la musicalización de la guitarra flamenca. En la década de los sesenta el creador algecireño y compañeros de generación revolucionarán el lenguaje de la guitarra flamenca por el lado de la armonía, en el que la *sonanta* estaba aún muy limitada. Se alimentaron para ello del lenguaje jazzístico y la bossa nova. Antes, mucho antes, fueron otros grandes del toque los que realizaron una previa y necesaria transformación por el lado de la técnica. Para ello se sirvieron de las enseñanzas de concertistas tan insignes como Julián Arcas o Francisco Tárrega. Siempre fue necesaria la convivencia, el encuentro entre músicos -más que entre músicas-, entre culturas, para que el arte caminara². La creación solo así se pone en marcha, de otra forma se atrofia y desaparece. Y es evidente y audible que el flamenco camina.

La intervención de la guitarra y los guitarristas en el arte flamenco ha sido fundamental de cara al perfeccionamiento musical del género. La *sonanta* o *bajañí* es una de las culpables de que el cante -y en parte el baile- se haya ido ajustando al compás, matizando melodías y, sobre todo, consiguiendo la afinación ideal. Ella, fija, limpia y da esplendor.

1. Hemos optado por utilizar en el título del presente trabajo la denominación de *sonanta* en vez de guitarra, puesto que el propio término infiere que nos estamos refiriendo exclusivamente a la guitarra flamenca.
2. Datos del sano mestizaje: el cantaor que definió el género flamenco, Silverio Franconetti, era hijo de italiano y sevillana; el tocaor que puso los cimientos de nuestro género, acompañante habitual de Silverio, el Maestro Patiño, era descendiente de gallegos; el concertista que cambió el rumbo de la *sonanta*, Paco de Lucía, lo es de gaditano y portuguesa.

La cejilla y los acordes

Hablaremos para comenzar a situarnos de un hecho que puede parecer baladí, pero que supuso el primer paso de gigante en el camino ascendente que hará de una música popular un arte de profesionales. Nos referimos a la adopción de la cejilla, ceja o cejuela, por parte de los tocaores flamencos. Aunque se ha dicho repetidas veces, convirtiéndose ya en una fabulosa “verdad”, que fueron guitarristas flamencos, entre estos los gaditanos Paquirri el Guanté y José Patiño, quienes inventaron el utensilio, lo cierto es que ya existía desde la antigüedad. En el siglo pasado es cuando se comienza a extender su aplicación por parte de los tocaores ¿Cuál es la trascendencia de esta circunstancia?

Antes de nada definiremos el término cejilla: Pieza de madera, marfil o metal que se ajusta a los instrumentos de cuerda con trastes para elevar la afinación del mismo al acortar uniformemente la longitud de las cuerdas respecto al puente. Es decir, un elemento que va a permitir ajustar la tonalidad de la guitarra con la que precisa el cantaor o cantaora.

Advirtamos que hasta hace relativamente poco tiempo, los tocaores flamencos tan sólo utilizaban dos posturas básicas, La y Mi, y partiendo de estas confeccionaban la rueda de acordes que definen la llamada “cadencia andaluza” peculiar del flamenco. (la, Fa, Sol, Mi –sobre el Mi- o re, Do, Si B, La –sobre La-). Esta limitación, hasta la llegada de la cejilla, implicaba que los cantaores se viesan forzados a afinar partiendo de uno de estos dos únicos tonos. En tan precarias condiciones era impensable poder ofrecer un espectáculo de altura. A no ser que las facultades del intérprete coincidieran con dichas tonalidades, estos quedaban sometidos a un esfuerzo suplementario cantando bien por debajo, bien por encima, de su gama tonal natural. Y así es impensable avanzar adecuadamente en un arte musical.

Pero el hecho de utilizar la cejilla limita las posibilidades de interpretación, pues el diapasón se reduce. Al tiempo, no siempre hay una cejilla a mano. Vendrá ahora la búsqueda de mecanismos que permitan acompañar los diferentes cantes con los acordes conocidos, simplemente transportándolos. Nacen así las tonalidades propias de la granaína y la taranta, que se construyen transportando las posturas de La y Mi dos trastes, consiguiendo una feliz adecuación a las voces habituales que interpretan estos estilos. A su vez, la peculiaridad del nuevo acorde imperfecto va a producir una sonoridad característica que vislumbrará nuevas concepciones en el terreno de la composición. Será Ramón Montoya quien traiga, o dote de un contenido definitivo, a estas modernas formas e introduzca la minera y la rondeña, que se caracterizan por llevar una afinación diferente.

Organología

Existe otro punto fundamental en la evolución del lenguaje guitarrístico y que como el anterior es de carácter meramente técnico. Hablamos del propio instrumento. La guitarra, tal y como hoy la conocemos, tiene poco más de un siglo de existencia. Su forma y proporciones actuales las estableció un guitarrero almeriense, afinado en Granada, de nombre Antonio Torres Jurado (1817-1892). En colaboración con los grandes concertistas de la época, más concretamente con Julián Arcas, ingeniaría el modelo que ha hecho fortuna. Las guitarras desarrolladas por Torres fueron adoptadas de inmediato por los guitarristas

clásicos; los populares, en cambio, continuaron utilizando modelos más sencillos –de menor coste, esta es la cuestión-. Las primeras noticias que tenemos de tocaores decimonónicos confirman tal realidad. Tanto la guitarra que tañía El Planeta –original del Maestro Martínez, de Málaga- como la de José Patiño, eran, comparadas con las actuales, simples “guitarrillos” de un menor tamaño y pobre sonoridad. Aquella que tocaba El Cujón en su zambra granadina –original de José Pernas, maestro en su taller granadino de Torres- tenía un cuerpo en forma de pera.

De cara a los auditorios, cada vez más amplios, que van a acoger al naciente espectáculo flamenco se va haciendo necesario un instrumento de mayores prestaciones. Fueron los madrileños José y, muy especialmente, Manuel Ramírez quienes producen entre finales del siglo XIX y principios del XX un modelo que compagina las ventajas del clásico de Torres con las características reclamadas por los flamencos: pulsación suave, manejabilidad y, todo hay que decirlo, precios asequibles. El tamaño de la caja en estos ejemplares llegó a ser incluso mayor que en los de Torres, pero manteniendo la estructura interna que el maestro había fijado. Sin embargo, los aros eran más estrechos que los de aquella. Los instrumentos contruidos con el nuevo patrón, original de José Ramírez I, fueron denominados por su autor como guitarras de tablao e hicieron furor entre los jóvenes tocaores de los antañones cafés cantantes. El hermano menor de Ramírez, Manuel, siguió investigando, aportando ligeras modificaciones a la guitarra de tablao hasta conseguir la que ha llegado hasta nuestros días contruida por prestigiosos luthiers. Entre tantos, los hijos de José Ramírez, Marcelo Barbero, Santos Hernández, Domingo Esteso y sus sobrinos, Modesto Borreguero, Arcángel Fernández, etcétera. Las demandas cada vez más exigentes de nuestros concertistas han llevado a los constructores actuales a ofrecer a los flamencos un tipo de guitarra muy cercana a la clásica, utilizando maderas como el palosanto y abandonando el ciprés, para obtener mayor volumen y calidad de sonido, aunque el ancho de los aros en las flamencas sigue siendo algo menor.

Primeros nombres históricos

Hay un nombre fundamental en el territorio aún nebuloso de la *sonanta* fundacional. Es el de Francisco Rodríguez, *El Murciano*, quien de murciano tenía el segundo apellido, pues era natural de Granada, ciudad donde nació en 1795 y murió en 1848. Se tuvo siempre a éste hombre por un curioso músico popular, de gran inspiración pero sin mayor formación. Saltará a las páginas de la literatura musical por haber cautivado a Miguel Ivanovitch Glinka, fundador y cabecera de la escuela del nacionalismo musical ruso. Pedrell define así a Murciano: “Famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca”³. Comenta de seguido que “Glinka le asediaba, y simpatizaron pronto. Uno de los encantos del compositor ruso era estarse horas enteras oyendo a Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompa-

3. Pedrell, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Casa editorial de la música Boileau, 1958 -tercera edición-.



ñamientos de rondeñas, fandangos, jotas aragonesas, etcétera; que anotaba con claudiosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano o a la orquesta”. Y añade finalmente Pedrell: “¡Sonreírá burlonamente cualquier aficionado a la violeta pensando que el jefe reconocido de la escuela musical rusa *perdía* su tiempo anotando coplas y tañidos de un vulgar y pedestre coplero del pueblo! Y más viendo que los empeños de Glinka resultaban imposibles, cuando sojuzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero quedando como extasiado oyendo lo que arrancaba de las cuerdas: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos rebeldes y reñidos a toda gráfica”.

Don Felipe Pedrell explicará en otro lugar las razones que hacen infructuoso tal empeño: “Anotaré de una vez por todas, que no es posible trasladar al piano —a la partitura— las formas populares acompañantes de nuestros tañedores de guitarra, no tan sólo porque la fantasía de los tales tañedores, aunque sujeta a la melodía acompañada, es libre, pero que no se deja aprisionar cuando se trata de sujetarla a las leyes rítmicas y gráficas de la notación corriente. Hijas de la improvisación de momento, muchas de las formas acompañantes que emplean, y pos eso mismo raras veces o casi nunca iguales, el transcriptor queda aturdido e invita al tañedor y al cantaor a repetir una copla acompañada o un paso de la misma, y en vez de una repetición escucha nuevos rasgos no sospechados y más sorprendentes que los que acaba de oír”.

“¿Qué buscaba Glinka oyendo saetas en la Macarena, de Sevilla, o fandangos en el Albaicín, (...) precisamente en Granada, siguiendo los pasos del tañedor popular Rodríguez Murciano?”, se pregunta nuestro musicólogo. Contestará él mismo a la averiguación: “las analogías de orientalismo ruso y orientalismo español que encontró vivas aquí, y que le sugirieron notas de color orquestal, ritmos y nuevas melodías características, para inspirarle, principalmente, las dos oberturas españolas, que en España escribió?”

Manuel Orozco Díaz⁴ da una versión más carnal de lo que buscaba Glinka, que tomó del violoncelista granadino Segismundo Romero: “Claro, al ruso, que le gustaba el vinillo de la tierra y la juerga, lo *trincó* en Sevilla en un burdel, una *gachí*, y no le soltó en dos años [1832 al 35]⁵ ... claro...claro y la trajo a Granada; eso es lo que buscaba el ruso”.

El maestro decimonónico José Inzenga en su *Colección de aires populares para guitarra*, adjunta una partitura de “Malagueña tañida por Rodríguez Murciano”. En la misma antología Mariano Vázquez traza una sucinta biografía del guitarrista que pasamos a resumirles: Albaiciner, Rodríguez Murciano, con tan sólo cinco años asombraba con su dominio de un guitarrillo⁶ de los llamados *tiples*. Pronto dejó la escuela para dedicarse por completo a su pasión, la guitarra. “No quiso tampoco estudiar la música, conservado así toda su vida cierta fantasía, si no salvaje, independiente, tan llena de fuego como de vena inagotable siempre viva y fresca. Los más renombrados cantaos de toda la Andalucía proclamaban unánimemente que la manera de acompañar las canciones bailables El Murciano no tenía

4. Orozco Díaz, Manuel. “Ángel Barrios”. Ed. Comares, 1999.

5. En el “Diccionario Oxford de la Música” se indica que fue entre los años 1845 y 47. Lo mismo aseguran Walter Starkie y Arcadio Larrea.

6. Una prueba más de que los tocaos utilizaban guitarras de pequeño tamaño.

semejante, ni por la riqueza y novedad de los ritmos, ni por el sorprendente encadenamiento de acordes. De carácter modesto, nunca hizo valer su talento singular y siempre tañó en guitarra para su propio solaz, o por complacer a sus muchos amigos, que le granjeó su buen carácter y fina gracia andaluza. Pero si el no haberse sujetado a los principios de la música favoreció la espontaneidad de su inspiración que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que se perdiesen aquellos rasgos, quizá, como evaporados en el espacio". Pero Orozco va mucho más allá de Vázquez al tratar la figura artística de Rodríguez Murciano. Asegura que este no sólo fue tañedor; también un gran conocedor, "un analista serio de la guitarra". Y ahora viene lo más importante: "compositor notable de melodías y variaciones populares, no se conformaba con interpretarlas, sino que las llevaba al pentagrama con un sentido claro del valor nacionalista de esta música".

Vázquez, el primer biógrafo de Murciano, manifiesta que el guitarrista se hizo construir un instrumento de siete órdenes, que empleaba para interpretar una gran rondeña sobre acorde de mi menor. Por tanto, El Murciano, no solo rascaba tripas al compás del baile, fue un ya concertista y creador de obras basadas en los aires populares, que además sabía de pentagramas.

Dicho lo dicho, cabría pensar en una escuela guitarrística de cierta altura. Revisando la partitura a que aludimos nos desengañaremos, pues se trata de un fandango puramente folclórico. [Estos aires abandolaos, estos fandangos, están en la base de casi todo el flamenco conocido y no se abandonan hasta entrado el siglo XX]

La obra de El Murciano tuvo continuidad en su hijo, conocido por Francisco Rodríguez, Malipieri -y después por Mister Tenazas-, que además de tocar la guitarra y el piano fue maestro en el cante jondo, cantante lírico y director de orquesta. Queda claro, entonces, por la herencia dejada, que aquel Murciano que era granadino también fue un hombre de conocimiento.

Éste Malipieri será colega y contertulio de Antonio Barrios Tamayo, El Polinario (Granada, 1858-193?), continuador de la escuela guitarrística de Rodríguez Murciano y padre del destacado compositor Ángel Barrios Fernández (Albaicín, Granada, 1882-Madrid, 1964), coetáneo de la guitarra flamenca moderna que vienen a representar las figuras de Ramón Montoya, Javier Molina y seguidores. El Polinario al parecer fue aventajado guitarrista, aunque haremos notar que en las fotos que de él se conservan tiene tomado el instrumento a la manera clásica, no cual flamenco. Aún así abundan las referencias en las que se le menciona como tocao y largo conocedor del cante, que exponía con voz pastosa y grave. Santiago Rusiñol -*Niño de las Ramblas* para los amigos- lo celebró como "excelente cantaor y entendido en pintura". Y es que a la taberna de El Polinario acudía toda la intelectualidad que visitaba Granada. Huésped habitual de tan buen anfitrión fue Isaac Albéniz, cuya influencia en la música flamenca y andaluza está por estudiar. Queremos decir, que frente a la habitual posición que hace de Albéniz un músico que se alimenta de nuestra raíz popular, también cabe preguntarse por un influjo de sentido contrario. En concreto la obra de Albéniz conocida erróneamente con el nombre de *Asturias* es muy semejante al toque por granaínas. Algunos tocaores de pocas luces incluyeron en sus interpretaciones la melodía más conocida de dicha pieza. Más sutil es Paco de Lucía, quien

toma un pasaje menos evidente de la misma para su granaína *Reflejo de luna*, contenida en su triunfal álbum *Fuente y caudal*.

Lo cierto es que todo lo que llevamos dicho sobre la primigenia guitarra del Murciano coincide con el auge del nacionalismo musical y pienso que la influencia de esta corriente intelectual en la evolución y desarrollo del flamenco es nítida. Sin haberse dado tales circunstancias, sin el romanticismo azuzando inspiraciones, reclamando “orientalismos”, y sin los clásicos orientando, posiblemente no se hubiera avanzado tanto y tan rápido en la sonanta, el cante y baile flamencos, que se hubieran mantenido en un compás folclórico. El género, el arte flamenco viene ahora, nace con los profesionales, nunca antes. En lo que nos atañe comenzaremos por el maestro don José Patiño.

Breve historia de la evolución musical de la sonanta

A. Escuela andaluza

José Patiño González cumplía diecinueve años en la fecha que El Murciano nos dijo adiós. Éste gaditano, que murió en su tierra en 1902, está considerado por todos como el artífice de la guitarra flamenca profesional. Pondrá los cimientos sobre los que se asienta la guitarra flamenca moderna, dando forma y cuadratura definitiva a los diversos estilos y perfeccionando el arte del acompañamiento del cante.

Las falsetas de Patiño nos han llegado a través de sucesivos guitarristas, pues como nos dijo el venerable Mario Escudero, “la soleá no se puede tocar sin acordarse todavía de las tres o cuatro notas que hizo el maestro”. Era el suyo, y el de sus contemporáneos, un estilo técnicamente sencillo, caracterizado en la mano derecha por el uso intensivo del rasgueado y pulgar, discurrendo la izquierda por un limitado espacio del diapason y preocupada por conseguir florituras basándose en notas ligadas. Esta forma característica se ha dado en denominar vulgarmente como “*toque p’abajo*”.

Discípulo aventajado de Patiño fue el Francisco Sánchez Cantero Paco el Barbero (Cádiz, 1840-1910). Compartió con su mentor innumerables conciertos, acompañando a Silverio y haciendo dúos o competencias de guitarra, que es como se denominaban entonces, en la década de los sesenta del pasado siglo.

Patiño compartió triunfos durante su periplo por los cafés cantantes sevillanos con otro de los puntales de la sonanta, Antonio Pérez (Sevilla, 1839-1895), tocao y director del cuadro artístico del decimonónico y principal Café Cantante del Burrero. Antonio Pérez es otro de los nombres básicos de la guitarra flamenca fundacional. Sin la aportación del simpático Antonio Pérez, conocido también por el Maestro Pérez, sería difícilmente explicable el desarrollo de la guitarra de acompañamiento, sobre todo el del baile y también se recuerda a Antonio Pérez como un acreditado acompañante del cante. De uno de sus discípulos El Campanero, existen ya grabaciones en cilindro de cera, realizadas en el Café de la Marina hace más de un siglo (en 1897), donde acompaña a los cantaores Cagancho, Miguel Macaca y El Diana. Pero el gran discípulo de Antonio Pérez fue su propio hijo, conocido por Niño Pérez o El Pérez (Sevilla, 1890- Madrid, 1957)⁷. Era un torrente de sonoridad, verdadero fenómeno en el toque rítmico aunque limitadísimo en variaciones.

7. Aunque esta fecha de nacimiento es la que figura en todas partes nos parece que debió ser bastante anterior, pues gentes como Luis Maravilla lo recuerdan hombre de larga edad...

Pero es Francisco Díaz Fernández, Paco de Lucena o El Lentejo (Lucena, Córdoba, 1859-1898), quien estaba llamado a alcanzar la cumbre de esta fundacional y primaria guitarra flamenca. Ya a finales del pasado siglo lo encontraremos ofreciendo conciertos en París. Se ha dicho siempre que Paco de Lucena fue el virtuoso de la época, lo que es cierto pero puede inducirnos a error. Como todos sus contemporáneos limitaba su técnica en la sonanta a aquellas que señalamos al hablar de Patiño; es decir, el pulgar y el rasgueado. Por lo que sabemos, Paco de Lucena llevó este procedimiento a la máxima dimensión. Se me ocurre compararlo, en tal sentido y dentro de su género, salvando pues las distancias, con lo que realizó Mozart en el suyo, culminando el lenguaje y la estética del clasicismo. Paco alcanzó la máxima competencia dentro de la música flamenca que se estilaba en su época. Alumno suyo fue Rafael Marín, que después ampliaría hasta lo imposible su técnica con una formación clásica. Nos dice del maestro Lucena, cuyo arte calificó de “incomparable”, que “sus mayores logros los hacía con el pulgar” y eso que -son palabras de Marín escritas en 1902, año en que murió Patiño- fue “el mejor que hemos tenido en este género”. [Parece que Paco de Lucena adiestró en los rudimentos de la sonanta a Andrés Segovia]. Al morir prematuramente y tras una incesante actividad, no tuvo opción a dejar un crecido número de alumnos que perpetuaran su obra, en su momento inalcanzable para la mayoría. Por no extendernos demasiado les adelantamos que el toque de Paco de Lucena se perpetuará en la guitarra de Diego Amaya Flores, Diego el del Gastor (Arriate, Málaga, 1908-Morón de la Frontera, Sevilla, 1973). La famosa falseta jotera de Diego, que han retomado Pata Negra en sus blueslerías “Blues de la Frontera”, nos retrotrae a momentos muy primitivos de la sonanta y el flamenco, cuando la jota y el fandango se dejaban ver con claridad en nuestros aires. Esta variación la interpretaba Manolo de Badajoz en son de guajira, concretamente en el número titulado “Yo me casé indiana”, un punto cómico del Chato de las Ventas registrado en tiempos de la República... La guitarra de Diego el del Gastor, pastueña y *bordonuda*, y en general la escuela moronense, suena hoy primitiva; es natural, viene de otros tiempos. Mas frente a quienes desprecian la sabiduría y optan por el coraje visceral, les diremos que *sorprendentemente* Diego el del Gastor no fue de tal opinión: “Yo empecé a estudiar música. Estudié la primera, segunda tercera parte de solfeo. Hice algunos ejercicios y toqué algunas obras de concierto. Mucho me ha servido. Los conocimientos siempre son necesarios...” (a José María Velázquez en *Rito y geografía del cante*).

De principal interés es la rama que partiendo de José Patiño, se extiende a través de Paco el Barbero y Juan Gandulla, Habichuela (Cádiz, 1860-1935) hasta desembocar en el brujo de la guitarra: Javier Molina. Juan Gandulla, Habichuela, al igual que Patiño hijo de gallegos, sobresaldría como tocaor para el cante y nos ha dejado una interesante discografía acompañando al Niño de Cabra, La Serrana, Manuel Torre y otros, pero son las que realizó con Antonio Chacón en 1909 las más interesantes. Su *bajañí*, aunque mantiene el pulgar y el rasgueado como elementos fundamentales, explora nuevos territorios en los adornos que incorpora al acompañamiento del cante para hacerlo con la mayor justeza y amplía la gama de técnicas habituales con recursos como los arpegios. Fue un guitarrista que alcanzó gran fama. Baste decir que el apodo de la actual dinastía granadina de los Habichuela parte de este Juan Gandulla, por quien sentía admiración el primer patriarca de la casta.

Con Javier Molina Cundi (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1868-1956), entramos en una nueva etapa de la sonanta. Él es el fundador de la escuela jerezana y el padre de la guitarra moderna. Tal es el calibre de Javier Molina que aún hoy sus falsetas siguen cautivando al público. Muchas de las variaciones con que Moraíto o Parrilla de Jerez forman el alboroto, son de Javier. Realmente el toque característico jerezano es obra del eminente flamenco. A él le siguen Perico el del Lunar, Currito de la Jeroma, los hermanos Manuel y Juan Morao, Parrilla de Jerez, Rafael del Águila, Paco Cepero...

Trabajó Molina muchos años en Sevilla y dejó discípulos, entre los que destaca Manuel Serrapí Sánchez, Niño Ricardo (Sevilla, 1904-1972). Sin duda se trata de una de las cumbres de la sonanta. Practicó Ricardo un estilo barroco, de un sevillanismo incontestable. Aportaría a la guitarra flamenca técnicas de su cosecha, sobre todo en el terreno de los arpeggios. Decisiva será su contribución al toque por fandangos, al que insufló jondura, ralentizándolo y dándole el carácter cercano a la soleá que sus compañeros no tardaron en adoptar relegando para los restos el anterior estilo abandonado. Registró innumerables discos como acompañante y su producción como solista aunque infinitamente más corta resulta fundamental. Piensen que tras los pasos de Niño Ricardo se inició la generación que representa Paco de Lucía.

Antes de cerrar capítulo debemos dejarles unos cuantos nombres que también se iniciaron en la guitarra siguiendo los pasos de Javier Molina. Son Melchor de Marchena, Manolo, Pepe y Ernesto de Badajoz, y el eminente Manuel Gómez Vélez, Manolo de Huelva (Riotinto, Huelva, 1892-Sevilla, 1976), en su juventud guitarrista clásico, forjador de toda una teoría de las rarezas considerado por todos como grande entre los grandes, poseedor de uno de los pulgares más impresionantes que la sonanta ha dado; sin duda un genio. Ese genio que, a decir de Juan Habichuela, “es el guitarrista que mejor ha acompañado el canto”.

Hasta aquí hemos revisado sucintamente la historia de la escuela andaluza de la sonanta, pero nos queda por tratar la madrileña, que es la que alcanza el mayor nivel técnico.

B. Escuela madrileña

En Madrid se produjo entre finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte una concentración de guitarristas con una importante formación musical que ilustró divinamente a sus herederos. Baste citar al principal de estos últimos, el patriarca Ramón Montoya, para entender que hablamos de palabras mayores.

Funcionaba en esa época la Sociedad Guitarrística Española, que estaba radicada en la capital (C/Flor alta, 9). Se daban cita en la misma guitarristas clásicos y flamencos sin que saltaran chispas ¡Ni mucho menos! “De los nuestros” estaban, por ejemplo, Amalio Cuenca, Rafael Marín y, entre dos aguas, José Rojo, puesto que practicó ambos géneros. También se daban cita miembros de uno y otro grupo en las tertulias que se formaban en las guitarrerías. De esta manera eran continuos los intercambios de conocimientos y técnicas. Tenemos en Madrid a flamencos como Román García Martínez (Mulas, Granada, 1869-París, 194?), que se adiestró en rudimentos de guitarra clásica con Julián Arcas y en flamenco con Paco de Lucena y será uno de los tocaores que “pondrá” piezas clásicas a sus

compañeros. En igual línea se encontrará Ángel de Baeza y, muy especialmente Rafael Marín, un sevillano nacido en El Pedroso en 1862, que bebió por igual de la fuente de Paco de Lucena y de la de Francisco Tárrega, autor por demás del primer “Método de guitarra (flamenco) por música y cifra. Único publicado de aires andaluces⁸”, que Dionisio Álvarez editó en 1902. Aventuro que Marín debió ser una suerte de antecedente de nuestro Manuel Cano Tamayo, intentando dotar a la sonanta de unas técnicas y un sonido propios de la guitarra clásica. No hay más que ver la forma en que afirma hay que colocar la guitarra, o sea, a la manera clásica. Lo que es indiscutible es que Rafael Marín fue un destacadísimo instrumentista y que gozó de merecido prestigio. El cantaor Pepe el de la Matrona, que fue contemporáneo suyo, lo pone a la altura de Montoya. Marín trabajó en cafés cantantes como el de Naranjeros o El Imparcial, ambos en Madrid. En 1895 lo encontramos en Berlín, junto a Juana la Macarrona.

El arranque de esta escuela rica en lo musical viene de la mano de Miguel Borrull Castello (Castellón de la Plana, 1866-Barcelona, 1926). Estaba a la cabeza de su promoción. Solía decir que mientras él estuviera en activo llevaría “los entorchados de Capitán General”. Y por lo que sabemos, así fue. No hubo quien le tosiera. Sabicas y Pepe el de la Matrona aseguran que él fue quien trajo el nuevo toque por rondeña que pasado el tiempo hará popular Montoya. Juan Valderrama nos comentará también que Borrull “creó algunas cosas que luego mejoró Montoya”.

Tras la marcha de Miguel Borrull a Barcelona, se desarrolla en Madrid una floreciente generación de guitarristas que elevarán la *sonanta* a un nivel desconocido entre la generación. El primero que destacó haciendo malabarismos fue Luis Molina (Madrid, 1885-San Sebastián, Guipúzcoa, 1925). Llamaban la atención entonces sus veloces picados. Fue el acompañante preferido del Chacón recién llegado a la Villa y secundó a la Niña de los Peines en su debut discográfico. Su ascendente carrera quedó truncada, al morir prematuramente en un accidente de tráfico cuando conducía su propio vehículo. Tenía que ser toda una figura para poderse permitir la posesión de un coche en los años veinte, seguro. Pepe el de la Matrona nos puso al día de las competencias artísticas de los jóvenes Luis Molina y Ramón Montoya, allá en el Café del Gato. Con Ramón Montoya Salazar (Madrid, 1880-1949) entramos en una nueva etapa de la guitarra flamenca, la contemporánea. De él y de Manolo de Huelva tomó prestados saberes Agustín Castellón Campos, Sabicas (Según su DNI: Zaragoza, 15/3/1907-Nueva York, 14/4/1990) para componer la impetuosa guitarra que hoy se practica.

La llegada de Ramón Montoya provoca una auténtica convulsión. Nadie como él supo adaptar las técnicas clásicas a la guitarra flamenca, manteniendo el espíritu propio de nuestro género y dándole lustre. Marca un antes y un después. Montoya es el primer concertista flamenco en toda la regla pues si, como es bien sabido, mucho antes ya se ofrecían piezas flamencas únicamente a guitarra, estas se alternaban con otras de distinta procedencia. No

8. Utilizamos la edición facsímil del mismo que publicó Ediciones de La Posada, Colección Demófilo, con motivo del XIV Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba, 1995. Eusebio Rioja anotó la misma y fue el guitarrista Carlos Usillos quien cedió el original.

había un instrumentista capaz de mantenerse en escena durante un completo recital de sonanta y, mucho menos, aportando un repertorio de composición propia y enjundia. En la obra se reúnen todas las técnicas conocidas: el trémolo, las horquillas, los armónicos, distintas clases de arpeggios..., y utilizando extensivamente el diapasón. Ni un solo guitarrista pudo obviar su aportación.

A todo lo comentado hay que añadir que Ramón Montoya, especialmente a lo largo de su colaboración con Antonio Chacón, puso al día e incorporó al inventario del género una serie de toques con características propias, tales como la granaína, la minera o la rondeña. Lo más sorprendente es el sistema de afinación de la rondeña, que asemeja al de un laúd. Ya proponía Rafael Marín en su método de Aires Andaluces, diferentes afinaciones. Por ejemplo, su guajira de concierto está compuesta con la sexta cuerda en Re -un tono más bajo del habitual-. Sin embargo, sabemos que en los tiempos en que Montoya sorprendía con su rondeña, sus compañeros permanecían ajenos al secreto de esta clase de temples, cosa que el maestro guasón utilizaba para afrentarlos. En cuanto había oportunidad, tras interpretar la pieza le cedía amablemente “la leona” a cualquier cándido tocao presente, que se las veía y se las deseaba para sacar sonido coherente de la misma. “¡Cómeme mis mierdas!”, le espetaba con esos cariños que matan.

Seguidores de la escuela de Montoya son en realidad todos los que tras él llegaron. Incluso quienes aprendieron según las maneras de Javier Molina, caso de Niño Ricardo, ampliarán estudios tras la estela de Montoya.

Nos adentraremos a renglón seguido en ese mundo de conexiones entre guitarristas clásicos y tocaos, que va a originar en enriquecimiento musical de la sonanta.

¿Clásicos versus flamencos?

Don Andrés Segovia, tan mal interpretado unas veces, tan ambiguo siempre, es el máximo responsable de la extendida opinión contemporánea que supone un abismo entre la guitarra clásica y la flamenca. Él, que comenzara tocando flamenco con la guitarra de Paco de Lucena —el mejor tocao de la época—. Él, que fuera parte del renombrado Concurso de Cante Jondo de Granada, de 1922, al lado de D. Manuel de Falla y Federico García Lorca, y que clausuró la velada que sirvió de pórtico a la competencia interpretando unas soleares..., siempre estuvo pronto a enturbiar las aguas. En la mayoría de las entrevistas que concedió, resaltaba como una de las tareas fundamentales de su vida profesional *separar la guitarra del descuidado entretenimiento del folclore; redimir la guitarra para siempre del bullicioso recreo tabernario del flamenco*. O sea, quitarnos lo que nuestro es. Sin embargo, añadía siempre: *El flamenco me gusta muchísimo. Lo que no me gusta es lo que quieren pasar hoy día por guitarra flamenca. Me gusta lo que es la vieja y auténtica tradición del flamenco, no lo que se toca hoy* ¿En qué quedamos, don Andrés? ¿La taberna de antaño o el escenario de hogaño? ¿Ni lo uno ni lo otro! Quién sabe qué oscuro dilema psicológico habitaba en su ilustre cabeza.

La sonanta desde el punto y hora en que se profesionaliza pierde su carácter popular. No está al alcance del pueblo, sino su disfrute pasivo. Ya no es la guitarra del mesón que

aporrea el primero que llega o en plena discusión de colmao se la pone de corbata al prójimo. Es un instrumento con una técnica particular, que hay que conocer y practicar muchas horas, lejos del alcance colectivo.

En un principio esta técnica será bastante primaria, mas pronto alcanza una altura considerable. Este rápido enriquecimiento nos intrigaba ¿Cómo fue posible un avance tan vertiginoso en el corto espacio de tiempo en que se produjo?

Borrull, según afirmación de Sabicas, había estudiado con Tárrega, amigo personal que era de Rafael Marín. Domingo Prat en su socorrido "Diccionario de Guitarristas" nos dice que "Borrull fue un devoto admirador de su paisano Francisco Tárrega, del cual tocaba un buen número de obras. Su repertorio en el género musical era vasto, siendo muchos los autores que abarcaba". Fue Borrull uno de los músicos que más influyó en el enriquecimiento que Ramón Montoya hará de la guitarra flamenca, según nos han transmitido los viejos flamencos. Sin embargo, Borrull no aplicó al flamenco todas las técnicas que dominaba. En las grabaciones que conservamos de Miguel Borrull tan solo se aprecia una evolucionada técnica de pulgar, con algún tímido arpegio y picados elementales. Y es que Prat reseña que el guitarrista levantino reservaba el toque clásico para la intimidad. Montoya se alimentará de esa fuente privada y de otras tantas -Rafael Marín, Ángel de Baeza-, a las que hay que sumar la de Miguel Llovet, un discípulo de Tárrega a quien escuchará y copiará directamente.

Nada mejor que el siguiente ejemplo para demostrar que entre clásicos y flamencos no hubo la incompreensión que después se nos ha vendido. Ha habido hasta amor. Hablamos del matrimonio compuesto por el ilustre concertista Emilio Pujol y Matilde Cuervas Rodríguez, una sevillana nacida en 1887. Juntos actuaban haciendo dúo en las piezas clásicas. Pero de ella escribe el marido lo siguiente: "Celosa de la depuración y elevación de la música nativa de su tierra, después de lograr un éxito personal tamizado por una técnica de la mayor amplitud y sólida musicalidad de alto sentido estético, ha sido la primera en inponerla triunfante -la guitarra flamenca- a los públicos más herméticos de Europa y América latina"¹⁰.

Hagamos ahora un poco de historia remontándonos primero al incomparable Julián Arcas, celebridad decimonónica de la cultura musical española. Nos guiaremos por el diccionario de Domingo Prat: "Julián Gavino de Arcas Lacal (Villa de María, Almería, 25/ octubre/1822-Antequera, Málaga, 16/febrero/1882). Como compositor dejó escritas 30 obras originales (...), siendo en la producción de carácter folclórico, donde alcanza mayor altura; ellas son; un 'Bolero' mediocre, 'Murcianas', 'Soleá' y 'Rondeña', bien interesantes para consulta de estos aires". Las refinadas soleares de Arcas tuvieron una compleja coreografía correspondiente que gozó de gran prestigio y fue piedra de toque para todas las bailoras de ínfulas. En Granada se conservó hasta hace no demasiados años.

9. Prat, Domingo. *Diccionario de Guitarristas*. Domingo Prat, Buenos Aires, 1934

10. Aventuramos que el texto es del propio Pujol, pues fue el encargado de tratar los asuntos de guitarra en el *Diccionario Enciclopédico de la Música* (Central Catalana de Publicaciones, Barcelona, 1947), de donde lo entresacamos.

Eusebio Rioja ha rescatado la enorme figura de Arcas y a sus trabajos les remitimos, no sin anotar la enorme influencia que tuvo en los flamencos, que interpretaron su obra y tomaron de su incomparable técnica mecanismos e intenciones. Digamos que don Julián Arcas escribió, aparte de las piezas señaladas, una “Colección de tangos” o las siguientes, que Luis Maravilla arregló para ser editadas por La Unión Musical: “Fantasía sobre el Paño Moruno o El Punto de la Habana”, los “Panaderos” y las “Boleras”. Eugenio Noel en su novela “Martín el de la Paula en Alcalá de los Panaderos” (1926), dejará dicho: “El 78 murió Arcas, el de Almería, y no hay toque flamenco que no lleve su sello”¹¹. Tenemos recortes de prensa donde se afirma que los conciertos de Arcas en Granada, allá por 1866, tuvieron un efecto ejemplar y muchos se lanzaron al estudio de la misma. Tiempo después, en 1873, ocurrirá lo mismo en tierras jerezanas. Tal es la repercusión de Julián Arcas.

“Francisco de Tárrega Eixea (Villareal, Castellón, 21/11/1852-Barcelona, 15/12/1909). Al tener la oportunidad de asistir a un concierto de Arcas (...) su entusiasmo por el instrumento se acrecentó tan seriamente, que hizo lo posible por ponerse bajo las enseñanzas de Julián Arcas”. Aunque hay discrepancias al respecto de si llegó a ser alumno directo de Arcas, lo cierto es que siguió su escuela y en sus recitales interpretaría obras del almeriense, incluidos sus *Aires nacionales*. Se le atribuyen a Tárrega composiciones como *Cartageneras* y *Malagueñas*.

Resaltamos el extremo de que a la sazón los guitarristas clásicos componían e interpretaban música que ahora llamaríamos flamenca. Pero también los flamencos hacían lo propio respecto a la música culta. Los primeros flamencos que ofrecieron audiciones de guitarra, como Paco el Barbero, compaginaban repertorios. Manuel Cano recogió en su libro “La guitarra” un programa de Paco el Barbero, fechado en 1885, donde junto a soleares, tangos o peteneras, anuncia piezas de Arcas, Almagro o Verdi. Igualmente sabemos que en los sucesivos flamencos de primera categoría, entre tantos Javier Molina, Román García, Teodoro Castro, Manolo el de Huelva -que comenzó tocando clásico y se convirtió con el tiempo en el prototipo de tocao-, Luis Maravilla o el amigo personal de Tárrega, Rafael Marín, a todos les gustaba interpretar pequeñas piezas clásicas, fragmentos de zarzuelas, etcétera.

Hemos destacado a Julián Arcas, lo que no implica que fuese el primer músico refinado que se inspirara, compusiera e interpretara aires populares andaluces. José Luis Ortiz Nuevo, en “Se sabe algo”¹², fruto de un intenso trabajo de hemeroteca, refiere los éxitos sevillanos, en la década de los cincuenta del siglo XIX, del célebre guitarrista Huertas. De Trinitario Huerta Catahuela (Orihuela, Alicante, 1804-Londres o París, 1875), Prat nos refiere una apasionante biografía de eximio concertista de ámbito internacional. En Sevilla la prensa nos ofrece noticias suyas: “Domina el arte, así en las más altas y melancólicas inspiraciones, como en los bulliciosos aires de los cantos populares” (*El Porvenir*, 27/ septiembre/1853). Fue Huertas un músico de espíritu abierto y amplio repertorio, capaz de conjugar a Rossini con el Jaleo de Cádiz firmado por él mismo.

El ejemplo de Huertas y Arcas cundió entre sus colegas. Ortiz Nuevo lo demuestra. Selec-

11. Hay un error evidente en la fecha que anota de desaparición de Arcas.

12. Ortiz Nuevo, José Luis. *¿Se sabe algo?*. Ediciones El Carro de la Nieve, 1997.

cionamos el nombre de varios guitarristas cultos por este recogidos, acompañando la información de los estilos “flamencos” que interpretaban y las fechas de los conciertos correspondientes: José Martínez Toboso -malagueñas, polo y soleá (1877); Jesús Viera -malagueñas y soleá (1878)-; Antonio Jiménez -malagueñas y peteneras (1884)-. Hay dos nombres que nos llaman la atención. Uno es el profesor Bernardo Troncoso (Sevilla, 1835-Buenos Aires, Argentina, 1928), comprometido republicano que “abordaba por igual las obras de los clásicos españoles y las del folclore andaluz” (Prat). Terminaba sus conciertos con las “variaciones sobre Rondeñas, en las que tanto se distingue, que llevan por nombre Las haberas” (*La Andalucía*, 25/mayo/1867). El otro fenómeno a destacar es un gallego, nacido en El Ferrol, de segundo apellido Bahamonde, pero, quedad tranquilos, que vino al mundo en 1843. Era don Juan Parga, discípulo de Julián Arcas y malagueño de adopción que, según Prat, “no pretendió en sus obras ser un clásico beethoviano; quiso hacer cantar a la guitarra lo que canta el pueblo y su obra son saetas puras, cantos jondos”, entre estos, malagueñas, soleares, El Paño Moruno... Fue, por más señas, guitarrista de cámara en Sevilla y maestro de las infantas Isabel, Paz y Pilar. Murió en Málaga, en 1899. Ah, por lo de las infantas no se extrañen. Lean a Prat:

“Borbón, Beatriz Isabel Princesa de. Distinguida cultora de la guitarra española. Nació en Madrid en el año 1911. Hija mayor de los reyes de España Alfonso XIII y Victoria de Battenberg (...) Beatriz acompañándose de la guitarra, que toca maravillosamente, nos cantó unas preciosas malagueñas y peteneras”. Ahí lo tienen, la monarquía saliéndose por peteneras y los republicanos aplaudiendo, supongo.

La armonía

Decía Rafael Marín en 1902:

“Los cantadores han sido siempre los que han dado la fama a los tocadores, pues si aquellos se les ocurre decir que fulano toca bien, es lo suficiente con esto para que éstos se pongan en alto grado (...). Es curioso ver que, al equivocarse el cantador o bailador, han de volver la cara y mirar al tocador indicando el error que ha padecido, y el público no inteligente en estos espectáculos opina casi del mismo modo que los primeros, siendo así que, si se analiza detenidamente, el tocador es el peor retribuido, peor mirado, etc., etc.: pero que suele ser por lo general la parte más saliente y principal de un tablado”.

“Hagamos una pregunta ¿Es verdad o no que el flamenco cuanto más se armonice pierde más su carácter? En esto hay algo de razón para los que tal dicen, pero si el que lo toca posee una brillante ejecución y lo domina, no solo no le quita carácter sino que lo engrandece” Son dos cuestiones en las que un músico algecireño de sobra conocido va a tener mucho que decir; un artista que va a poner a los de su gremio en la consideración social y artística que se merecen y que va a regalar un mundo a la *sonanta* al dotarla de la armonía de que carecía. Se llama Francisco Sánchez Gómez y le dicen Paco de Lucía (Algeciras, Cádiz, 1947). Comprenderán que no ha sido el único en la incruenta batalla. Es de rigor mencionar primero a Víctor Luis Monge Fernández, Serranito (Madrid, 1942), inaugural concertista de nuevo cuño. Sabicas y otros grandes del concertismo iniciado por Montoya, como

Esteban Delgado Bernal, Esteban de Sanlúcar (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1912-1989) o Mario Escudero Valero (Alicante, 1928), se nos marcharon a América. Desde la maldita Guerra Civil, en España la guitarra solista quedó truncada. Por vía trasatlántica nos llegaron en la década de los sesenta los primeros álbumes de Sabicas -con ese "Flamenco puro" por delante-, que asombraron a toda una generación que se había amamantado al son, flamenquísimo por otra parte, de Niño Ricardo. Sabicas, como dijo Enrique Morente, nos enseñó por poderes. Era la suya una concepción distinta de la guitarra, absolutamente profunda y vertiginosa. Serranito la adoptó y añadiendo de su parte confeccionó piezas para concierto que son clásicas; farrucas, tarantas, jaleos, zapateados, etcétera. Serranito fue el artista que abrió desde España los caminos por los que transitaron el resto de los guitarristas.

Paco de Lucía y su compadre Manuel Muñoz Alcón, Manolo Sanlúcar (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1943) -y no nos olvidemos de su hermano Isidro (1952)- nos descubrirán la armonía. Capaces eran de recorrerse el mundo por encontrar un acorde nuevo. Muchos afirmaban al escuchar en los años sesenta y primeros setenta estas guitarras, que no sonaban genuinamente flamencas: hoy su concepto forma parte indisoluble de nuestra cultura... y su música sigue creciendo. Inventarán, además, la guitarra flamenca capaz de reinar en las listas de éxitos.

Manolo Sanlúcar cierra a lo grande con su trilogía "Mundo y formas de la guitarra flamenca" una estética de composición basada en la suma de falsetas. Allí encontramos todos los estilos y aires engrandecidos y dichos con prosapia flamenca. Después nos traerá la dulce sorpresa de una obra conceptual incomparable y de una belleza insondable, que alcanza en *Tauromagia* un hito cierto. Con *Locura de brisa y trino*, Sanlúcar regresa con un concepto global de la composición flamenca.

Paco de Lucía aportará, entre otras muchas cuestiones, una rítmica sobresaliente y un brío desconocido. Cambió hasta la forma de coger la guitarra. De esa tradicional postura, con el mástil a pulso señalando al noreste -según lo vemos-, pasó a la actual; horizontal, más cómoda pues la sonanta se apoya en equilibrio estable sobre el muslo y evita esfuerzos suplementarios y que ya adelantaron tímidamente Sabicas y Mario Escudero.

Paco de Lucía con su sextet configura el actual concepto de grupo flamenco y se trae de Perú el cajón, instrumento idóneo para nuestra música; ahí está. Sin embargo, la ceguera cultural española solo vio en el primer Paco de Lucía a un "bandurrista" que daba muchas notas en poco tiempo, opinión que algunos indocumentados mantienen en la intimidad. En Paco de Lucía está condensada toda la música del Sur, expuesta con una perspectiva luminosa y mundial.

Vendrá ahora una impresionante nómina de músicos que partiendo de las enseñanzas recibidas harán encaje de bolillos. Unos desde el reposo más creativo -Rafael Riqueni del Canto (Sevilla, 1962)-, otros rompiendo en fusas y semifusas -Gerardo Núñez (Jerez, Cádiz, 1961), Juan Manuel Cañizares (Sabadell, Barcelona, 1966)- o ese Vicente Amigo Girol (Guadalcanal, Sevilla, 1967) quedándose por derecho con el personal. Otros andan perdidos cazando pulgas por el mástil a toda velocidad, pero son los menos. Una observación final: Riqueni tomará del mecanismo con que Sors compone las *Variaciones sobre la flauta mágica* de Mozart, la inspiración necesaria para construir su inmensa pieza sobre el garrotín titulada *De la vera*.

Sonidos del “Tercer Camino”: La identidad y el renacimiento africano en la música popular tradicional contemporánea de Sudáfrica.

David B. Coplan

Universidad de Witwatersrand, Johannesburgo.

«Es en la producción de los públicos donde la realidad política y social del arte, pueden encontrarse»

JOHN FISKE, *Cultura Televisiva*.

LEYENDO este texto, muchos de ustedes ya habrán comentado la palabra “tradicional” en mi título y, quizás ya se han preparado de nuevo para más tinta, gastada en la demanda de definir este concepto escaso, posiblemente mítico, de estilo musical. Pero, como mi propósito aquí es el de desarrollar más que el de autentificar la noción de tradición, no van a concernirme, lamentablemente, los sonidos del África del Sur que evocan, en lo más inefable, su geografía cultural: la música inequívocamente indígena, diferente - de forma audible - de la música Occidental de comunidades imaginadas de costumbre que los etnomusicólogos podrían considerar como *verdaderamente* tradicional.

Es verdad que a los músicos de percusiones, instrumentos de cuerda o de viento (hechos de materiales animales o vegetales) todavía se los puede encontrar, si alguien tiene la paciencia y, también, el “todo terreno” adecuado para buscarlos.

Gente que canta en el estilo pre- himnódico antiguo, utilizando escalas no ajustadas a los intervalos armónicos occidentales, todavía constituye algo común en las regiones rurales de Sudáfrica. Propongo que dejemos el fantasma de las categorías ajenas “organicológicas” y tonales y así utilicemos sencillamente la palabra “tradicional”, para significar lo que los negros africanos de Sudáfrica y, específicamente el pueblo Zulú en Johannesburgo y Durban, quieren significar con esto. Su concepción, en el eslogan de Yoruba de Chris Waterman “Nuestra tradición es una tradición muy moderna” (Waterman, 1982), trata de la tradición musical que está suficientemente mantenida y es importante entre las continuidades del género, los modismos verbales de experiencia, las polivocalidades del tono, de la melodía y de la textura de la protesta clamorosa. Por tanto, donde la tradición se usa para significar correspondencias entre estructuras estéticas y un orden social idealizado, tales correspondencias se crean a través de las calidades musicales del estilo, timbre, textura y flujo rítmico. (Erlmann 1996:237, citado en Olsen 2000:16). Guitarras eléctricas, bajos y teclados, escalas penta- y hexatónicas y polifonías lineales melódicas asombrosas; grupos (“kit”) de tambores que producen ritmos de bailes - con siglos de antigüedad; colas de leopardos artificiales, piel de antílope o faldas de cuerdas con zapatillas de tenis y ropa interior especial; peluquerías maravillosas adornadas por abalorios y gorras “Kangol” llevadas al revés,

haciéndose echar rítmicamente, con pechos desnudos que parecen más apáticos que provocativos; todo guiado por vocalistas antifonales y un coro, acompañados por una danza oculta afro-cristiana, donde los pasos se sincronizan al compás: todos forman parte de la música popular tradicional de los Zulú. De hecho Joseph Nhlapo (2000:29-30), discutió recientemente de forma convincente que la guitarra *maskanda* no necesita que la denominen “neo- tradicional”-como yo había apoyado (Coplan 1985:268)- sino sencillamente “tradicional”.

Ezodumo (“sonará”), la televisión musical de la emisión estatal (SABC) con actuaciones en directo, se dedicó a la música “tradicional” a fuerza de ofrecerla explícitamente; en este tipo de actuaciones los protagonistas son bandas de emigrantes de origen rural, cuyos únicos instrumentos acústicos - por supuesto con amplificador - son la guitarra, la concertina alemana con teclas y el acordeón. Los instrumentos monocordes resonados con calabaza o con la boca, los tambores de madera y los “aerófonos” del África pre- industrial hechos de juncos o de cuernos, casi nunca se han escuchado en las emisiones de los medios de comunicación, aunque todavía se tocan en las comunidades rurales. De modo significativo para nuestra conversación, cuando tales instrumentos aparecen en una escena urbana, son como elementos sincréticos en el conjunto musical ecléctico de compositores / “performers” de jazz africano de alta calidad. Entre ellos incluimos a Siphso Mabuse de Johannesburgo, que emplea un tocador de “lesiba” (un instrumento monocorde resonado con la boca, hecho de junco y pluma), y a Pops Mohammad de Ciudad del Cabo, que toca él mismo los instrumentos con cuerdas que se llaman “Khoi”, en un intento explícito de reconstituir musicalmente su origen aborigen, declarado personalmente a través de su Khoi.¹ Sin ser un músico etno- nacionalista, Mohammad representa también sus propias improvisaciones originales, tocando el “Malinke kora” que tiene 21 cuerdas.

En breve, este “tradicional” significa para los negros sudafricanos la música afro-industrial popular de los trabajadores emigrantes urbanos y de los campesinos desposeídos africanos; los usos particulares que ellos hacen de este término deben figurar pretenciosamente en esta discusión. En ningún punto de venta en las cadenas de tiendas de las afueras, los anteriormente llamados “blancos”, (lugares en los que hoy día sus habitantes son básicamente de la clase media), se puede encontrar un estante de CD’s que lleve la etiqueta “tradicional”. La gente negra que tiene sus raíces en ciudades pequeñas o en regiones rurales nunca hace sus compras en tales puntos de venta, incluso aún cuando resida o trabaje en estas áreas. Ellos compran su música en varios tenderetes del centro de la ciudad, en puestos “piratas”, en la esquina de una calle, o en almacenes de productos generales, donde compran sus estufas eléctricas y de gas, sus grabadoras portátiles y otros artículos que constituyen su cultura material móvil. Así ha sido desde principios de los años sesenta, cuando las estructuras legales del *apartheid* empezaron a tener un efecto práctico e intentaron mantener

1. Los Khoi-Khoi eran los pastores del Cabo de Buena Esperanza (“Cape of Good Hope”) que los alemanes y los holandeses colonos llamaban despectivamente “Hottentots” y esto era debido al sonido de sus “clik” idiomáticos. Pequeñas comunidades de Khoi sobreviven hoy y una mayoría de la gente “Colorada del Cabo” tiene antepasados que eran Khoi.

fuera a los trabajadores emigrantes, quienes venían de regiones rurales o de ciudades pequeñas, y quisieron urbanizar permanentemente sus nuevas tierras con sus residencias y sus culturas. Entre las expresiones de esta imposición que el gobierno blanco llamaba "control influx" ("control de la afluencia") en la cultura popular, estaba la salida de un nuevo estilo de música indígena que venía más de regiones rurales, conocido como *mqhashiyo* ("saltón"), *simanje-manje* ("la cosa ahora- ahora") o *mbaqanga* (la comida diaria constituida por gachas de maíz). Los más importantes exponentes del estilo incluían a Simon Nkabinde, conocido como Mahlathini, y sus acompañantes vocalistas femeninas, "Las Reinas", pero también a los virtuosos líderes Zulú de primera guitarra, como John "Phuzhushukela" Bhengu, cuya música se podría llamar hoy *maskanda* (en Afrikaans: "*musikant*"). El término *mbaqanga* es interesante en este contexto, como lo había sido la amplia circulación desde, por lo menos, mediados de los años cincuenta, como una etiqueta del estilo local de la música jazz africana (de bandas) que se apropió de melodías populares muy conocidas y de fraseología elegida entre una variedad del corpus de los idiomas africanos. El público de *mbaqanga* se constituía básicamente de entusiastas urbanos del jazz africano que venían más de clases obreras y que, para ellos, estas disposiciones de jazz de material popular, de "cosecha propia", constituyeron una fuente básica de subsistencias musicales. Miriam Makeba y Hugh Masakela se basaron ambos en la elaboración de *mbaqanga* al inicio de sus carreras internacionales.

Cuando este término se le concedió ulteriormente a Mahlathini - quien actúa adornado con una piel de leopardo, y sus bellezas zulúes con tocados y abalorios- esto fue a consecuencia de que el *apartheid* había limpiado los barrios negros al lado de las zonas suburbanas y había cerrado los espacios para actuar que habían nutrido el jazz africano en la ciudad. *Mbaqanga*, entonces, intencionadamente se vino a identificar con el pan diario musical de los proletarios africanos desarraigados, a los que no se les permitía echar raíces en la ciudad, pero que tampoco pudieron sostenerse en el campo.

En esos días, hace más de treinta años, Mahlathini y las Reinas no hicieron sus "performances" en los teatros y las salas elegantes de Johannesburgo o en los escenarios prestigiosos de Europa y de América del Norte, como hicieron durante su restablecimiento en los años noventa. Ni pudieron - en los términos de Actos de Amenidades - utilizar los lugares de reuniones de las orquestas africanas de jazz, como los Harlem Swingsters habían utilizado en la era de la posguerra. Prefirieron presentar "shows" de variedad musical en cines negros segregados en el interior de las ciudades o en las salas "sucias" y desvencijadas, en los nuevos municipios africanos como Soweto en Johannesburgo o el KwaMashu en Durban, donde realizaron unos "shows" inolvidables. Vocales Zulú antifónicas acompañadas por bandas de guitarras eléctricas y bailes con un ritmo municipal (amplificado) en 8/8. Múltiples cambios de vestuario, exponiendo una gama de elegancia africana contemporánea, desde faldas con franjas, típicas de los Zulú, a pantalones cortos de estilo "bermuda", zapatillas de tenis y gorras de béisbol, pero también hasta trajes largos o togas y trajes llamativos. Parodias y vueltas de bailes cómicos suministraron variedad y alivio entre los artículos musicales, pero eran superados a menudo por un contorsionista local. Lo que despertaba más la curiosidad a un forastero, sin embargo, no era el despliegue de un tradicionalismo representativo y

reinventado, sino el burlesco deliberado en las vueltas acrobáticas y en los caretos de los bailarines, que estaban vestidos con pieles de animales. En las ciudades y los albergues industriales, por lo menos, las travesuras paródicas de sí mismo y las bufonadas -agradables para la muchedumbre- han mostrado que es verdaderamente parte de la tradición africana, afortunadamente, que no hay que tomarse a uno mismo tan en serio.

A fines de los setenta, las divisiones entre la gente de la ciudad y obreros urbanos fijos a un lado, y los trabajadores inmigrantes obstinadamente enraizados en el campo al otro lado, se endurecieron. Eso, era debido, en parte, a los estallidos de violencia entre emigrantes residentes en albergues, y comunidades municipales durante la “Sublevación en Soweto” en 1976-1977, ambos causa y consecuencia de esta oposición rural- urbana. Las actuaciones de *mbaqanga* en público disminuyeron, ya que los emigrantes trabajadores no quisieron llamar la atención, y los intereses de los públicos movieron de Mahlatini y sus imitadores hacia los vocales africano-hablantes más urbanizados y los estilos instrumentales africanos de grupos como los “Soul Brothers”. Mahlatini “salió de la oscuridad” y eso fue debido al interés que se desarrolló por él en el extranjero (después de sus giras y conciertos en los años noventa) y no a un restablecimiento local. Está claro que Mahlatini tuvo ayuda para ello de Joseph Shabalala y de “Ladysmith Black Mambazo”, un conjunto coral tradicional, quienes han ajustado vocalizaciones polifónicas masculinas de los Zulú a la armonía Occidental (constituida por cuatro partes) en el antiguo estilo *isicatamiya* (Coplan 1985:65-73, Erlmann 1996). Ricos y, de un modo, famosos, por lo menos a nivel local, a mediados de los setenta, los “Ladysmith Black Mambazo” se dieron a conocer a la escena musical mundial a través de su cooperación con el trovador popular americano Paul Simon a mediados de los años 80 y siguieron disfrutando de un éxito internacional en la “música del mundo”. El retorno de Mahlatini de la oscuridad estuvo asimismo acompañado por un recibimiento amistoso por parte de otros conjuntos, que tocaban lo que yo estoy llamando música “popular tradicional”, que habían mantenido a lo largo de sus públicos africano- hablantes que vinieron de clases constituidas por emigrantes trabajadores con orígenes en regiones rurales, en pequeñas poblaciones o también urbanos. Estos grupos no incluyeron tanto a artistas semiurbanos *mbaqanga*, como a los estilos rurales indígenas como la guitarra *maskanda* de los Zulú, vocalistas de bandas² de acordeón y percusión de Basotho que vinieron directamente de la minería y de tabernas de barrios de chabolas y de barrios de minas, y bandas de pueblos que vinieron de todos los lugares del país que cantaban en Xhosa, Pedi, Tsonga, Tswana, Venda, Ndebele y Swazi. La provisión de alojamientos segregados, social y sexualmente, en albergues de trabajadores emigrantes dentro de comunidades urbanas y de mineras, ayudó a mantener y, más importante, a desarrollar conjuntos populares tradicionales en las ciudades. Los vehículos principales para algo que no fue sencillamente un restablecimiento de la música tradicional popular pero, verdaderamente, un momento creativo más cercano a músicos de estilos indígenas de bases rurales - que a los

2. De forma interesante, estas bandas no tenían un nombre genérico o estilístico de verdad, y los informadores se refirieron sencillamente a esta música como *lipina tsa Sesotho*, canciones de Sesotho, pero no como “origen de música” *mino oa setso*.

músicos populares de los años sesenta y setenta -, estuvieron en la programación regular en la radio africano-hablante, y en la televisión, de lo que se denominó *Ezodumo*. El programa, que empezó bajo el viejo sistema de canal segregado SATV, donde fueron protagonistas las programaciones africano-hablantes en los canales 2 (Zulú/Sosa/Swazi) y 4 (Tswana/North and South Soto), sobrevivió a cada reorganización estructural durante la década pasada, y echó raíces con firmeza en SABC TV1, el canal para los jóvenes – durante las horas de mayor audiencia – y no en SABC 2, el formal, “lo que es bueno para usted” canal, un “canal familiar”. A pesar del desdén de parte de muchos televidentes establecidos en las ciudades, *Ezodumo* hoy día tiene el cuarto puesto, en lo referente a los índices de audiencia más altos en comparación con otros programas regulares en SATV, y el personal comercial no puede atender las peticiones de parte de los patrocinadores, que quieren comprar tiempo publicitario durante los programas.

Ezodumo es el espacio público cultural principal, donde bandas tradicionales que prácticamente representan cada grupo negro-africano-hablante (otros grupos raciales no actúan en este programa), actúan y presentan sus “performances” con ambas identidades culturales -las suyas propias y otras- mientras intentan establecerse ellos mismos como profesionales musicales y, también, al mismo tiempo, muy claramente, divertirse. Peculiarmente, las bandas tradicionales, hacen raramente “performances” en directo en los municipios urbanos de mayoría negra - en comparación con las que se hicieron en los años setenta, durante el periodo del *alto-apartheid* (“*haut-apartheid*”) -ni ellos parecen recorrer las salas de comunidades de pequeñas ciudades, utilizando viejos y quejumbrosos autobuses como medio de transporte, como hicieron en aquella época. Solo algunos de los grupos de mayor venta - como aquel del compositor de *maskanda* Phuz’hukemisi y del grupo de música espiritual negra (“gospel”) de *maskanda* “Pure Gold” (Oro Puro) - están recorriendo todavía el país, patrocinados por sus empresas discográficas. *Ezodumo* está presentado en Zulú por el productor Bhodloza Nzimande (el cual es anfitrión de un programa musical de *maskanda* en la radio Zulú) y en Sesotho por Thuso Motaung, un predicador y columnista de consultorio sentimental en la radio de Sesotho, los domingos por la mañana. Los otros siete macro-idiomas africanos están algo abandonados, aunque la banda Ndembele del primer guitarrista y la abuela Nothembi Mkhwebane y la banda de guitarra Tsonga de Thomas Chauke - quienes han alcanzado la fama a escala nacional a través de *Ezodumo* - están entre los perennes favoritos en el espectáculo. Apariciones en el *Ezodumo* están asimismo detrás de la producción de una colaboración nueva de vídeos musicales entre Phuz’hukemisi y Nothembi Mkhwebane. El programa se presenta asimismo como una fuente de conservadurismo cultural, que no está de ninguna forma limitado o incluso identificado con los orígenes rurales. De hecho, la gente de las ciudades con orígenes rurales, o los que vienen de ciudades pequeñas, que constituyen la mayor porción del público de *Ezodumo*, critican a los anunciadores de que entonen sus presentaciones al estilo discursivo de los trabajadores emigrantes. Los conjuntos mismos no se reclutan solamente en los albergues de los obreros, sino que también las empresas discográficas les dan la oportunidad de publicar sus últimas grabaciones musicales, y hay muchas más demandas de las empresas para presentar sus grupos que el espacio disponible en el programa. Algunos grupos están compuestos por

gente del campo que espera encontrar el éxito musical en Johannesburgo a través de los medios de comunicación, y no les importa que no les paguen por su aparición. SATV suministra a estos artistas el transporte de vuelta, la comida y, en unos casos, el alojamiento. Asistentes de estudio que se reclutan para reforzar un conjunto, se pagan a 200 rands (20 libras) en esta ocasión. De acuerdo con el concepto y la práctica, la emisión de *sultura* “tradicional” en los medios de comunicación estatales bajo el gobierno actual - así como bajo su minoría blanca predecesora- la publicidad profesional, el prestigio y la notoriedad “regreso a casa” (“back home”) -donde los “performers” se sostienen para residir propiamente- otorgados por una aparición en la tele, se considera como una recompensa suficiente y, quizás, así sea.

El movimiento constante de la gente y de las formulaciones culturales es de tal duración y diversidad en Sudáfrica, que urbanizaron, pero no “occidentalizaron” fundamentalmente, los estilos culturales, ambos constituyen un fondo para los conceptos de tradición tanto como el indigenismo rural. De hecho, uno podría percibir bien en las prácticas de la identidad africana contemporánea, sin tener en cuenta el origen regional, como “culturas de movilidad”; formas de práctica no meramente transportadas pero formuladas “por el camino” dentro del contexto social de las redes móviles de parentesco, chicos/chicas del barrio, y amistades recíprocas. Efectivamente, en el caso de *maskanda*, la forma en si misma empieza al final del siglo XIX como una expresión musical de individualidad autopropulsada, cuando se cantaban “a pie” canciones románticas de amor (como isiZulu lo pone) por chavales jóvenes, durante sus recorridos amorosos. Cuando estos mismos chavales se encontraron, ya que fueron confinados en todos los albergues negros enteramente masculinos de las ciudades, transformaron las canciones nostálgicas de amor -que se tocaban en el campo por su amada con arcos de calabaza- en las melodías multipartes de anhelo migratorio, acompañadas por guitarra (Clegg 1981:5). Cuando las primeras empresas discográficas llegaron a los albergues de trabajadores emigrantes buscando productos musicales para el mercado africano en los años treinta, encontraron a los guitarristas itinerantes solitarios (y violinistas y tocadores de concertina) compitiendo entre ellos en una especie de torneo regional. Con el tiempo, los estudios de grabación reconocieron, debidamente, que el atractivo de las formas pudiera ensancharse apoyando a los cantantes y guitarristas individuales con músicos de conjuntos, creando posibles bandas tradicionales y, luego, cuando los conciertos urbanos llegaron a ser acontecimientos culturales, con bailarines.

En *maskanda* nos ocupamos con lo que todavía está en el origen de la música tradicional rural, popularizada y transformada progresivamente, “por el camino”, en el albergue, en la taberna, en las salas de municipios y de barrios céntricos pobres de la ciudad, en las calles de las ciudades, en los estudios de radio y de grabaciones musicales. Así el estilo tiene su origen en las canciones femeninas, acompañadas por un instrumento monocorde resonado con calabaza y se transformó en un solo de guitarra acústica, así como encuentra su manera a lo largo de caminos regionales hacia la ciudad, en las manos de trabajadores emigrantes masculinos; luego, se desarrolla en barrios de sirvientes y albergues de obreros y resulta como una música electrificada de banda, con canción y baile, en las salas comunes, la radio y los

estudios de grabación de Durban negro y del Johannesburgo lejano. Mientras Katheryn Olsen escribía sobre los solos de guitarra acústica de Shiyani Ngcobo de Durban, observó que Ngcobo empleó este estilo temprano y fundamental de *maskanda* como un medio de construir una tradición musical, como un "espacio de la casa" (Olsen 2000:4-6). En esta práctica musical de la imaginación moral, la tradición rural de los Zulú suministra una identidad cohesiva socialmente y continuamente cultural contra el fondo de una experiencia vivida del desarraigo, inseguridad y de desintegración familiar. Las letras de las canciones están evocando estas imágenes del "espacio de la casa" de la vida rural, pero hay imágenes de disensión, conflicto, movimiento. De esta manera, mirando la tradición musical como "estructuras establecidas de creatividad" (Joyner 1975:262), moviliza un pasado imaginado y, a través del modo de autenticidad, da el significado a un presente ambivalente (Olsen 2000:9). Ngcobo, también, ha mezclado los ritmos pesados de percusiones y el estilo poético de las competiciones de grupo de danza *ngoma*, mezclando géneros musicales en una forma que proporciona la autenticidad de la tradición en su casa- espacio móvil e intersticial (Olsen 2000:8).

Más ampliamente, las innovaciones en *maskanda* han seguido el ritmo de la visibilidad aumentada de la forma. Artistas ("performers") rurales, observando que el entretenimiento popular llegó a ser un sector de la industria musical comercial, forman actualmente sus propias bandas y prueban su suerte en el mercado de los medios de comunicación urbanos con apariciones, a veces, en el *Ezodumo*. El dominio musical del primer guitarra /vocalista /compositor en la "performance" se comparte ahora, a veces, con otros miembros del conjunto. Auto-elogios tradicionales, que apostrofan al líder "performer" y su distrito de la casa y comunidad, ahora se pueden alternar con un vocalista más joven tocando con su cante especial ("rapping") sobre temas locales más amplios en el idioma de los Zulú. El teclado eléctrico aparece, de vez en cuando, en el conjunto instrumental. El líder veterano de banda de *maskanda* Ihashi Elimhlope ("Caballo Blanco") gravó recientemente un CD, *AmaFong Kong* ("Imitaciones baratas") que en palabras de un crítico de un periódico "está repleto de jergas despabiladas para encantar a los públicos más jóvenes" (Lesley Mofokeng, *City Press* de Johannesburgo, 3 de diciembre de 2000). La canción principal del CD llegó a ser un éxito para los artistas adolescentes Senyaka y Kamazu en el estilo de la mayor venta actual, que es la música de baile juvenil del municipio "percusión y bajo" ("drum and bass"), que se llama *kwaito*, y Ihashi, él mismo, secundó a las estrellas de música pop Boom Shaka en su éxito *retro* Zulú *Bambanani*.

Por el contrario, unos aspectos de la música rural de baile de los Zulú han sido fuertemente mantenidos en las "performances" rurales de *maskanda*, así como los indescriptiblemente poderosos y dramáticos desafíos del baile entre bailarines, acompañados por el "trueno rodante" de los estupendos tambores de vaqueta *isigubu*. Estos desafíos, que absorben tanto la atención del ojo y del oído, raramente protagonizan las "performances" de bandas de *maskanda* en *Ezodumo*. Yo estaría tentado a la especulación fácil, que ellos evocan una fuerza del militarismo atávico de los Zulú -algo que podría molestar a los productores superiores de SATV- si yo no tuviera miedo de que la próxima vez que sintonizase la cadena, podría ver tal reto de bailarines en pleno apogeo. Phuzúkhemisi noKhetane, un líder artista y

compositor de *maskanda*, fue el que – con su conjunto - hizo unas grabaciones y una carrera profesional llena de éxito con apariciones en *Ezodumo*; él escribió la canción *Sicela kuBhodloza*, “Pedimos, Bhodloza” con el fin de exigir que los retos *umgangelwa* (“torneando”) interpretados con canción y guitarra protagonizaran el programa, así como en la radio del idioma Zulú:

*Cantamos las alabanzas del programa de Bhodloza.
Bailamos con la música en las olas de Durban.
Pido que Bhodloza anuncie que nos
debiéramos reasumir matándonos, Nzimande,
pido que Bhodloza anuncie que nos
debiéramos reasumir matándonos en la canción.
Nosotros decimos: “Anuncia que
la competición de la canción feroz debiera reasumir”.*

Lo que sí es cierto, es que la dirección de SATV hizo varios intentos, durante años, de cancelar *Ezodumo* y de cambiar alternativamente el contenido hacia géneros más característicos, géneros de los municipios urbanos como el “*alma-de mbaqanga*” (“*soul-mbaqanga*”) y el *kwaito*, porque, como la mayoría de los africanos más educados durante el siglo pasado, (ver Coplan 1985:118) consideraban la música tradicional popular bochornosamente pre-moderna y étnicamente diferenciada para su propia auto-imagen ideológica. Tales intentos siempre se encontraban con un diluvio de protestas del público negro televidente, que quiso que *Ezodumo* quedase como estuvo al principio. Incluso Thuso Motaung, el presentador de Sesotho, que partió pronto a fin de hacer progresar su carrera profesional en la radio, dejando así Bhodloza Nyimande sólo, tuvo que regresar por demanda popular. Desgraciadamente, no tengo espacio, ni es aquí mi propósito delinear las cualidades musicales e interpretativas (“performative”) de *maskanda* hoy día. Preferiría que sólo consideráramos estas cualidades en relación con su importancia ideológica dentro del campo de la producción cultural. Primero, querría notar la incrustación completa de la forma en las demostrablemente continuas tradiciones interpretativas de los Zulú, aunque ellas son en realidad tradiciones modernas. Los músicos de *maskanda*, en contraste parcial con los “performers” de *mbaqanga* de los Zulú - como el tardío Mahlatini - no han innovado tanto en la búsqueda de un público comercial más amplio pero, de hecho, insistieron en que su público - que ahora estaba ampliándose pero, también, en su mayor parte, todavía se limitaba a Sudáfrica, venga a ellos y en lo que, despreocupadamente, ellos permanecieron: los Zulú “parroquiales” y orgullosos por eso, los pidieron conscientemente. Como Nhlapo (2000:29) lo sitúa, “siguen reafirmando una identidad cultural y un modo expresivo específicamente africanos, a pesar de su asimilación en un contexto comercializado”. No es que se renuncie a los valores explícitos del entretenimiento como Nhlapo apunta además (2000:12-13), el entretenimiento es un principio expresivo fundamental de *maskanda*, desde el don de la técnica instrumental, la elocuencia de las letras de las canciones, el resplandor del vestuario -hecho por piel de animales- las acrobacias de los bailarines, hasta

las rotaciones atractivas de las bailarinas. Esta calidad explica por qué las "performances" antiguas que yo vi en los cines negros de los años setenta - así como las que disfruto hoy día - podrían ser tan ingeniosamente serias sobre el burlesco cómico. Hay, incluso, un término consagrado, *ukukekela*, para movimientos de travesuras "actuados" por los pretendientes de los Zulú, con el fin de impresionar a una mujer, con una mezcla entre diversión y habilidad representativa.

Segundo, la *maskanda* disfruta actualmente una popularidad amplia en una variedad de trabajadores africano-hablantes, no sólo los Zulú. Análogamente, cualquiera que observa los hábitos de escucha de los hablantes de idiomas africanos primarios, se encuentra que un buen número de ellos escuchan emisoras que emiten en otros idiomas distintos a los suyos y, en ocasiones, unos que ni siquiera se pueden entender. ¿Por qué?

Porque les gustan algunos de los estilos musicales de otras culturas lingüísticas, incluso cuando no entienden las letras de las canciones perfectamente, o no entienden nada. En *Ezodumo* la danza exótica y el vestuario étnico -donde lo más exótico local es todavía mejor- de los conjuntos, que vienen de todos los grupos de los sudafricano-hablantes, son populares con televidentes de todos los ambientes. La exposición a través de los medios de radiodifusión y teledifusión promocionó la música y danza popular tradicional más allá de los límites étnicos y ayudó a esta categoría de géneros a asegurarse un lugar en la industria musical comercial y en los marcos de actuaciones urbanas pero, también, en la vida musical de pequeñas comunidades regionales. Es importante observar junto con Karin Barber (1997:1-12), sin embargo, que los medios de radiodifusión y teledifusión flotan en el mar de la cultura popular que los rodea: la *maskanda* sale básicamente a la superficie de la televisión y de la radio; estos medios no la crean.

En todo el siglo XX, la oposición entre lo urbano y lo rural funcionó como una de las metáforas de organización centrales en la cultura negra popular y la interacción social. Hoy día, al amanecer del siglo XXI, la ciudad y el campo - presagiadas por una transformación política actual, no racial - aparecen como modos de negociación de aceptación cultural, uno del otro. *Maskanda* y, también, los otros estilos étnicos llegaron ahora a ser aceptados transculturalmente, una tendencia contra la denigración anterior de formas irreflexivamente clasificadas como premodernas o pre-cristianas. Cantantes y guitarristas líderes en la música popular tradicional han sido anteriormente masculinos, pero hoy día la música volvió al punto de partida y regresó a sus raíces femeninas y, quizás, los exponentes más innovadores de esta tendencia en la "performance" son compositoras y artistas femeninas, como la cantante y primera guitarra Tu Nokwe, que toca con un estilo de pop-rock Zulú tradicional, y la vocalista Busi Mhlongo, de quien en el soberbio CD *Urban Zulu* (1999) protagoniza una mezcla evocativa, sin conexión entre sí, de recursos musicales populares tradicionales y estilos sofisticados de fusión afro-jazz. De hecho, el título de este CD galardonado se ha vuelto una metáfora para un auto-reconocimiento nuevamente explícito de las continuidades más que de las disociaciones entre tradiciones musicales rurales y urbanas. Todo esto ocurre en un momento, en el que otros géneros musicales negros en Sudáfrica - incluido el jazz africano, la música espiritual ("gospel"), y la forma más visible al campo, el *kwaito* - están intentando florecer, aproximándose ampliamente a modelos afro-americanos

mientras mantienen y desarrollan un carácter estilístico cultural local. Con el modo final de la ilustración, la música popular (no la popular tradicional) del resto de África Subsahariana, y específicamente artistas de Congo-Kinshasa, Zimbabwe, Mozambique y Senegal - que son unos artistas muy bien conocidos ya en el campo euro-norteamericano que se llama "Ritmo Africano" ("Afro-Beat") o "Música del mundo" ("World Music") - empezaron a encontrar un lugar en la cultura de la danza negra popular sudafricana y en la radio. En contraste notable a la patriotería sudafricana negra extendida, que niega a todo y a todos de África hacia el norte como inferiores, músicos populares prominentes como los veteranos Sipho Mabuse y Brenda Fassie y el símbolo de los jóvenes de los municipios Bongo Maffin, intentaron colaboraciones provisionales, aunque exitosas, con músicos de *kwasa-kwasa*, tal y como se denominan los estilos musicales sureño-centrales vecinos. De hecho, incluso en el argot municipal *is'camto* -que es prohibido culturalmente- el *kwasa* es, actualmente, un baile local, basado en el estilo de danza congoleño *ndombolo*, popularizado en una canción popular y vídeo musical por Ihaya, la cantante líder de Abashante, que es una portadora estándar de la auto-afirmación sexual femenina africana, y de su hermano Arthur, en su nuevo vídeo de danza popular, *Mnike*. Como vamos a ver, todos estos son señales interpretativas ("performativas") de movimientos ideológicos más amplios en la cultura pública sudafricana.

En el Foro Económico Mundial en Davos y también en la Cúspide Económica del G8, que tuvieron lugar al principio de 2000, el Presidente sudafricano Thabo Mbeki popularizó con éxito la noción de un "Tercer Camino", por el cual economías marginadas -fuera de las esferas de la dominación económica euro-norteamericana o asiática oriental- pueden construir más caminos pertenecientes a niveles regionales, hacia la estabilidad y la prosperidad; es decir, hacia el modernismo económico competitivo. Conocido o no por los entusiastas retóricos - como el Presidente de los Estados Unidos, Bill Clinton, quien repitió la muletilla del "Tercer Camino" en sus conferencias en el G8 -la noción deriva del concepto local de "Renacimiento Africano", con el cual Mbeki sustituyó la representación anterior (que fue más Mandeliana y pluralista étnicamente) de Sudáfrica como una "Nación Arcoiris" ("Rainbow Nation"). Desgraciadamente, no puedo aquí intentar definir, comentar o debatir críticamente lo que está dirigido o llevado a cabo por la idea de un "Renacimiento Africano". Un número considerable de literatura ya ha empezado a centrarse en el tema (ver Mbeki et.al. 1998) y la prensa local, así como los medios de comunicación locales, publicaron bastante sobre esta noción. Para nuestros propósitos podríamos solamente anotar que el concepto intenta explícitamente resolver o encontrar el camino hacia delante de un número de contradicciones evidentes en el carácter social del país y del subcontinente. Estos incluyen una llamada al renacimiento de la "gloria pasada" del África Negra en un mundo en el que a los monarcas tradicionales se les exige reinar y no organizar; el compromiso de las masas negras marginadas en un proyecto nacionalista, en el cual hay para ellos una pequeña perspectiva real de tener beneficio personal; y la promoción y el fortalecimiento de modos "africanos" distintos de manejar la modernidad y la globalización dirigidas contra el telón de fondo, con excepciones aceptadas e indicaciones positivas contrarias de fracaso, conflicto y disminución regional, de más de 30 años de antigüedad.

¿Gloria pasada? A menos que la gente quisiera que el actual rey de los Zulú - el moderado y voluptuoso cultivado Goodwill (en español: Buena Voluntad) Zwelethini - se reinvente a sí mismo, como hizo su antepasado militarista Shaka, o que modele las repúblicas de la región a la manera del absolutismo funcional de Mswati III en Swazilandia, es difícil de saber exactamente qué gloria podría reavivarse. Difícil pero, en una reflexión más extensa, no imposible: el asunto es que los fundadores de los estados africanos precoloniales, realmente, crearon formas de gobierno con una alta organización dentro de las circunstancias históricas y los recursos tecnológicos del lugar y del tiempo, dejando un legado del que sus descendientes podrían, justificadamente, estar orgullosos. ¿Pero qué es lo que se ha mantenido realmente de aquella era independiente? La respuesta es: formas de relatividad social, sus fundaciones morales y espirituales y sus prácticas culturales asociadas. Además, contribuciones africanas actualmente disponibles -pero oscuras y, a menudo, denigradas- en la base de conocimiento de un futuro humano desarrollado valen la valorización y los estudios serios. ¿Transformar el "Renacimiento Africano" desde un ejercicio en la ideología política en un vehículo para la movilización del compromiso nacionalista de las masas? Si la Nación Arcoiris no ofreciera realmente nada más -por la vía del progreso económico a la mayoría de la gente negra desahuciada- que la vida lamentable de un número pequeño de sus hermanos y hermanas más afortunados (que disfrutaban privilegios económicos), entonces, el Renacimiento Africano podría, todavía, servir como un arma ideológica en la lucha por la extensión más amplia de los beneficios y las oportunidades. Si, al final, eso es nada más que una sugerencia de que si los pobres tienen hambre, déjenles comer retóricamente, entonces, en las más mínimas distintas prácticas culturales africanas, los únicos materiales - con los cuales muchos se pueden, todavía, construir una auto-imagen social positiva y narrativa empíricamente - son validados públicamente. ¿Participar con éxito en la modernidad? Actualmente, tendría que estar claro, igualmente entre los africanos y los no africanos, que esto sólo puede facilitarse más a fuerza de integrar, en lugar de oponerse a ideologías y prácticas de tradición y modernidad. Si no, el pasado acallado, como en el caso del renacimiento europeo, exige una venganza terrible.

En cuanto a la incrustación del conocimiento empírico occidental en un contexto epistemológico y social africano, esto no es tan difícil de probar, ni es descabellado como concepto, como asumen sus detractores. Al final del siglo XIX, en la región sudafricana oriental de "Orange Free State", los campesinos combinaron la tecnología y los métodos de los arados agrícolas con las economías de los sistemas familiares y comunales africanos de utilización e intercambio laboral. El resultado era un nivel de productividad que amenazó con enviar al desempleo y con la pérdida de sus tierras a los campesinos blancos familiares menos eficaces. Sólo la abierta intervención estatal - en la forma de expropiación racial de la tierra, discriminación legal y desahucio económico - impidió que esto ocurriera y mantuvo la supremacía blanca en la agricultura sudafricana (ver Keegan 1986:14-19). Yendo al grano, hoy día, en la Sudáfrica de la época del post apartheid, una de las industrias que tiene la mayor potencia, donde este "matrimonio" entre la tecnología y organización occidental, a un lado, y los materiales y recursos culturales y sociales africanos, al otro, es la música popular. En el campo de la producción cultural, artistas africanos de cada medio y género

-con la música popular incluida, por supuesto- siguen manifestando que -contra el egoísmo, rarezas sinuosas del prejuicio occidental- ellos pueden tener acceso y manifestar el poder y la diversidad generativa de los recursos creativos del subcontinente y, si se permite, competir en un plano de igualdad.

Profesionalmente, sin embargo, el pozo de la tradición musical africana no ha apagado la sed de los músicos para su sustento y reconocimiento. Desde el principio, durante los años veinte y treinta, la industria de grabación musical sudafricana ha usado el concepto de la música tradicional para inscribir legalmente la categoría de la industria *trad.* como un crédito de composición en las grabaciones africanas. Hasta el año 1964, la etiqueta “trad.” que mantuvo las composiciones africanas en el dominio público, ha vuelto anónimos a los compositores y obvió los derechos del autor, o sea, la protección de los derechos de la propiedad literaria (“Copyright”) (Coplan 1985:139,178). Durante los siguientes 25 años, el apartheid ayudó a mantener estas ideas y prácticas en su lugar, a pesar de remedios legales mejorados e instituciones nuevas como el “SA Music Rights Organisation” (SAMRO-Organización SA de los derechos en la música) y el “SA Recording Rights Association Ltd.” (SARRAL - Asociación de los derechos en las grabaciones).

Sipho Mngadi, teclista de la banda urbana de *maskanda* “Umkhonto ka Shaka”, se queja de que el concepto tradicional de la cultura africana se usa para negar a los músicos africanos un reconocimiento individual e, incluso, sus derechos como profesionales en la industria musical, local e internacional. Históricamente, por el racismo, se supone que los recursos y artistas musicales tradicionales africanos salían baratos, y la industria, como la SABC, todavía está trabajando para que las cosas se mantengan así. Recientemente, Pete Seeger dijo, en respuesta a Joseph Shabalala: “La palabra ‘tradicional’, cuando es usada por un editor (con el fin de acreditar un compositor de canciones), normalmente significa que alguien mantiene un poco de dinero que se hubiera mandado a otra parte” (Johanesburgo, *Sunday Times*, 27 de agosto, p. 15). Tampoco es solamente la culpa de las empresas de grabaciones. Más músicos negros populares urbanos, conocedores de las industrias, se las arreglan a menudo y graban las composiciones de compositores de *maskanda*, a los que se considera como artistas “amateurs” populares rurales, sin crédito o pago (Hare Hare Myandu, entrevista, 26 de agosto de 2000).

Todo esto funciona localmente con algo de oposición. A un lado, la música y otros dominios de la producción cultural, identificada popularmente como africana, adquirieron con firmeza una aceptación y prestigio aumentados. Los negros urbanos raramente, por lo menos en público, descartan como retrógrada la música popular tradicional de los trabajadores emigrantes y la representación de estos estilos en las ciudades atrae un público significativo de las clases de los trabajadores urbanos. De manera interesante, también, la vena existente del nacionalismo político y cultural africano, expresado en el movimiento de la iglesia Etíope a finales del siglo XX, reapareció en la forma de la influencia cultural creciente del “Rastafarianismo” en Sudáfrica. Una vez negados como fumadores de marihuana proletarios, afectados por el argot y la ropa extranjera, los “rastas” han obtenido aceptación de su estilo cultural de restablecimiento pan-africanista y retejieron el hilo Etiopiano/Garveyite, aun cuando están como movimiento y personas -aunque atrevi-

damente - marginadas. Cuando visité los santuarios sincretistas afro-cristianos de la gente de Basotho, en las cuevas lejanas de "Free State" ("Estado libre"), en abril de 2000, encontré entre su panoplia coloreada de rituales ancestrales y su misticismo cristiano nativo de Basotho ("Sionista") las señales inconfundibles, hacia fuera, del cristiano y, hacia dentro, las influencias espirituales de Jah y de Rastafari.

Atrás en Johannesburgo, el conjunto cohibidamente tradicional de Umkhonto ka Shaka ("Lanza de Shaka") se guió por el "rastafariano" John Sithole, que actúa con sus rizos largos de estilo "rastafari" ("dreadlocks") y con pieles de antílope y leopardo. Sithole es el cantante y bailarín líder en el conjunto y, mientras el teclista Sipho Mngadi de Stanger (cerca de la sede original de Shaka) que lleva en Johannesburgo 22 años es un "rasta", el primer guitarrista Mangisi Dhalamini es un tradicionalista de kwaZulu, teñido de piel de cebrá, que viste como un emigrante de albergue y no tiene tendencias "rastafarianas". Aunque se esperaba que Umkhonto ka Shaka tuviese una mezcla musical de moda, entre reggae y *maskanda*, en su caso no es así, y mientras se incorpora una manera de reflejo urbano, el estilo es firmemente *maskanda*. De hecho, el "rastafariano" John Sithole es el bailarín principal y dirige los desafíos de la danza totalmente tradicional *isigubu* de la percusión masculina *ngoma*, mientras que sus rizos de estilo "rastafari" están volando. Cuando Sithole no actúa, se viste al estilo "rasta", habla un inglés negro sudafricano elegante y está pegado a su teléfono móvil, que está decorado con abalorios. Sithole vive en Soweto y dirige una pequeña agencia en la escuela de artes de la Unión Federal de Artistas Negros (FUBA) en Johannesburgo central occidental, que se llama Compañía de la Herencia Cultural Africana ("African Cultural Heritage Trust") que alquila sistemas de sonido, realiza préstamos de libros y manipula problemas organizativos y promocionales para grupos ambiciosos de *maskanda* en Johannesburgo.

Como adolescente del Natal sureño rural, Sithole adquirió educación y conciencia política suficiente para poder protestar contra el desprecio cínico y manipulador, en el que el sistema apartheid limó la cultura Zulú. Sus habilidades naturales para organizar y guiar se expresaron al principio en un compromiso con el panafricanismo, pero su inmersión en las preocupaciones culturales y espirituales le llevó al "rastafarianismo". Se sentía, entonces, como ahora, que el "rastafarianismo" proporciona el puente ideal no violento y políticamente no sectario entre la tradición étnica Zulú y un nacionalismo negro sudafricano generalizado y panafricanista; entre las regiones rurales y urbanas del continente, país y región. De hecho, él no considera a Shaka como un fundador de Imperio o héroe nacional de los Zulú, sino más bien como una clave del poder regional para la unificación africana; un comandante que luchó para atraer a todas las formas de Sudáfrica negra en una sola estructura jerárquica. La asociación entre las prácticas culturales de los Zulú, el "rastafarianismo" y el vestuario queda bien a un artista como Sithole, africanista de base urbana, proporcionándole un estilo de vida independiente que evita el trabajo proletario asalariado para "Babilonia", a través del trabajo de base cultural por cuenta propia. Tal estrategia también proporciona una respuesta afirmativa existencial, la pregunta crucial a la que se enfrentan los estudiantes así como los practicantes, que se trata de la resistencia en comunidades marginadas: ¿batallas perdidas en la economía y/o en la política pueden

ganarse en la cultura? Tal hibridismo cohibido, sin embargo, indica una contradicción potencial en el juego de los músicos populares tradicionales con identidades sudafricanas negras. La *maskanda* es un género muy propio para los Zulú y, además, muchas de sus características típicas y estilísticas, como el clan esparcido y las alabanzas del ego, las letras de las canciones y las formas de danza -con sus metáforas en un modo de torneo, referencias a las líneas ancestrales específicas- las cortas carrerillas y las escalas melódicas en la guitarra -las llamadas *ihlabo* (Nhlapo 2000:18) que introducen en cada canción del baile- las polifonías percusivas que tienen sus raíces en las progresiones radicales de los arcos de calabaza de los instrumentos *ugubu* y *umakweyana*: todos estos sirven para identificar los orígenes del líder en un distrito rural específico y como un escaparate del reconocimiento local. Tal localismo se puede extender para representar la tradición contemporánea en la actuación musical como un conjunto, así como es actualmente el caso con el *umzansi* “sureño”, un estilo de danza masculina que viene del Natal del Sur y que es actualmente popular entre todos los “performers” de las tradiciones populares de los Zulú. Igualmente, los estilos de actuación de los músicos se derivan por varias regiones rurales, no sólo de las propias de cada uno y, la interpolación de alabanzas no proporciona sólo el marco de la identidad personal y, consecuentemente, local, sino también un conocimiento y autenticidad cultural más general (Olsen 2000:7-8). En realidad, hoy día, la *maskanda* en sí misma llegó a ser un término de portada para toda la música popular tradicional de los Zulú basada en la guitarra.

Tales expresiones son opacas para la gente que no son Zulú, y podrían aparentemente presentar dificultades para que *maskanda* sirva como una representación de una identidad cultural panafricana para los negros sudafricanos, de los cuales menos de un cuarto hablan el Zulú como idioma de su tierra. De manera interesante, esto no apareció como un problema. Resonando John Sithole, el líder de la banda de *maskanda* innovadora Madala Kunene - que creció en Mkhumbane (Cato Manor) del lugar africano de Durban antiguo y no en una región rural - localiza un vector de tradición en un pasado imaginado y distante (Olsen 2000:18). Este pasado es panafricanista, representado por aspectos de estilo musical que conectan una africanidad idealizada -que niega una conciencia colonizada- y su expresión en la división étnica (Olsen 2000:16).

Como ambos, John Sithole y Madala Kunene podrían estar de acuerdo, su “Zuluísmo” es un ejemplo local y, consecuentemente, primario de un africanismo más generalizado (Olsen 2000:19). Mientras otros grupos africanos son cautos con el nacionalismo étnico militante de los Zulú, y la reputación entre los Zulú sobre el uso de violencia como un medio predilecto en una disputa, el poder de la cultura representativa Zulú -con el fin de evocar una imagen de un África autónoma y resistente- está extensamente aceptada por todos los sudafricanos, de cada color, negro, marrón o blanco. Por tanto, el predominio de la *maskanda* Zulú en *Ezodumo*, que fue aceptada como una función parcial de la programación lingüística explícita Nguni (Zulu-Xhosa-Swazi) en que el SATV1 enfoca, sin embargo tiene un efecto cultural más amplio. Umkhonto ka Shaka, recientemente, representó una actuación con éxito en el bastión de “dub y reggae” Rastafariano, el club “Tandor” en Johannesburgo, para un público constituido por adolescentes negros urbanos. En la

conferencia nacional reciente sobre el Renacimiento Africano, grupos de "performance" Zulú protagonizaron como representantes de la atracción principal general sudafricana en el "espectáculo" ("Stage Show") africano, donde también se adaptaron pulcramente con la idea preconcebida parroquial de los delegados africano-americanos, de que todo el pueblo sudafricano negro pertenece a la "tribu" de los Zulú (Sehume 1999:132).

Y entonces, finalmente ¿qué pasa con el cacareado Renacimiento Africano en el dominio de las identidades musicales? Si S'bu Ndebele, jefe de ANC en KwaZulu-Natal, tiene razón apuntando que "el Renacimiento Africano ha sido emocional para los intelectuales, e intelectual para las masas" (Sehume 1999:128), ¿cómo podría cambiarse para que no se transforme en un vehículo como Habermas menciona "competencia comunicativa,... la habilidad de -en un modo interpretativo- buscar un consenso que se refiera al valor de la gente y su coexistencia y, también, a la clase de vida que vale la pena vivir, y la naturaleza y el contenido de las formas simbólicas que expresan mejor estos valores?" (citado en v. Niekerk, 1999:76). Esta tarea es particularmente difícil en una sociedad dividida de un modo tan múltiple, no menor en su acceso a los dinamismos de la modernidad, un lugar que no sólo es uno, sino muchos hoy en muchas Sudáfricas, como el teórico cultural de la época de post-apartheid Graham Pechey apunta (1993). En tal situación, el Renacimiento Africano llega a ser lo que Sesume (1999:131-2) llama un "esencialismo" estratégico necesario, donde el romance del pasado distante informado por una conciencia del desahucio y de la expulsión dirige a una militancia para el cambio que da el privilegio a un discurso africano. Este camino hacia el poder social, a través de reintegración cognitiva, se guía por una búsqueda de identidades negras nuevas de la era del post-apartheid, basadas en un moralismo cultural consciente. Tantas letras de canciones que se dedican al comentario social (*amaculo akhayo*) en *maskanda*, unen explícitamente el restablecimiento de la tradición, incluyendo prácticas habituales, el espiritualismo ancestral y el caciquismo, con prescripciones moralistas contra prácticas que consisten en "matando al pueblo negro" como un texto lo sitúa (Nhlapo 2000:71). Para Madala Kunene, la tradición tiene un segundo vector en las prácticas de su juventud urbana, cuando el barrio bajo de Mkhumbane proporcionó un espacio-casa para miles de emigrantes Zulú (Olsen 2000:10). Kunene ve el papel del músico como el del curandero o profeta del Último Día, conjurando una identidad que la experiencia viva le ha negado fuera de la memoria cultural y ante la fragmentación social. Si el pasado distante de la imaginación moral es una fuente auténtica de la tradición africanista, tan igualmente es Mkhumbane, arrasado, literalmente, por la dominación racial moderna (Olsen 2000:18).

El Profesor Pitika Ntuli del Instituto del Renacimiento Africano, tiene naturalmente razón al discutir la construcción del Renacimiento por la ANC, como básicamente un Tercer Camino hacia un modernismo nacionalista, ya que la modernidad simplemente aloja epistemologías indígenas o sus marcos históricos culturales. La tradición de la lucha, incluso bajo una bandera africana -que ustedes van a perder- observa Ntuli, quien propone que la valorización del conocimiento africano y los modos de la producción del conocimiento es el único medio para proporcionar a la mayoría de la gente un sentido de agencia y una base

para la participación.³ Resonando Ntuli, John Sithole de Umkhonto ka Shaka insiste en que el renacimiento sólo tiene significado si es manejado por tal participación de “raíces” y es, por consiguiente, positivo como una base de la identidad, orgullo, y auto-confianza, pero negativo como una base para la participación en la globalización neoliberal y en una homogeneización moderna de las fuentes culturales africanas que consignan las prácticas precapitalistas hacia el basurero de una no historia. Si el miedo de Mbeki a las disensiones de las tradiciones étnicas le lleva hacia un concepto blando, superficial y generalizado de la herencia africana, contenido en sus conversaciones públicas “Soy africano” (Mbeki et. al. 1998), existe por supuesto el mismo peligro de la construcción de una identidad africana como exclusivista fuera de una necesidad de definir África en oposición al oeste y al resto del mundo, mientras se está promoviendo la noción falsa y peligrosa de un continente mono-racial. Blancos y otros “Otros” en África pueden tenerse sólo a sí mismos para echarse la culpa por esa exclusividad, por supuesto, ya que aunque puedan ser africanos seguro que no se han africanizado. La primera forma, incorporada en la música popular tradicional, es la primera, para prever una moral universal basada en el conocimiento y la práctica cultural local (Boloka 1999:123); segundo, para los africanos para hacer lo que hacen bien -lo mejor que pueden- y para ser insistentes exigiendo el valor del intercambio completo por eso; y tercero, jugar productivamente con identidades dentro de las estructuras establecidas de la creatividad que constituyen la música tradicional africana.

Referencias bibliográficas

- BARBER, Karin *Introducción*, en Karin Barber, ed. 1997. *Leyendo sobre la cultura popular africana*. (“Introduction”, in Karin Barber, ed. 1997. *Readings in African Popular Culture*.) Edinburgo: Prensa de la Universidad de Edinburgo para el Instituto Africano Internacional.
- BOLOKA, Gideon 1999. *Renacimiento Africano y la revitalización de la esfera pública*. *Artes Críticas* 13, 1:121-126 (“African Renaissance and the Revitalization of the Public Sphere”, *Critical Arts* 13, 1:121-126)
- CLEGG, Jonathan 1981, *La Música de los trabajadores emigrantes Zulú en Johannesburgo - un enfoque en la concertina y la guitarra* (“The Music of Zulu Migrant Workers in Johannesburg-a Focus on Concertina and Guitar”) en A. Tracey, ed. *Empapeles* presentados en el Primer Simposio de Etnomusicología, Grahamstown: ILAM
- COPLAN, David 1985 *¿En el Municipio esta noche! Música y teatro urbano negro de Sudáfrica*. (“In Township Tonight! South Africa’s Black City Music and Theatre.”) London: Longman
- ERLMANN, Veit 1996. *Canción de la noche: La Actuación, Poder y Práctica en Sudáfrica*. (Nightsong: Performance, Power and Practice in South Africa.) Chicago: Prensa de la Universidad de Chicago

3. “Reestableciendo el Renacimiento Africano”, conferencia pública que se realizó en la Universidad de Witwatersrand, el 2 de septiembre de 2000.

- JOYNER, Charles 1975. *Un Modelo para la análisis de la Actuación Folklórica en el Contexto Histórico*. Revista del Folclore Americano, 88 (34):254-265 ("A Model for the Analysis of Folklore Performance in Historical Context." Journal of American Folklore, 88(349): 254-26).
- KEEGAN, Tim. 1986. *Transformaciones Rurales en la Industrialización Reciente y Actual de Sudáfrica*. ("Rural Transformations in Industrialising South Africa.") Johannesburgo: Ravan 1986.
- MBEKEI, Thabo, et. al. 1998. *El Renacimiento africano*. ("The African Renaissance.") Johannesburgo: Fundación Konrad-Adenauer
- NHLAPO, Joseph 2000. *Maskanda: Un Estudio en la música de la guitarra tradicional de los Zulu*. ("Maskanda: a Study in Zulu Traditional Guitar Music.") Mmus. Tesis (Witwatersrand)
- OLSEN, Katheryn 2000. *Marcando el Tiempo -Discursos sobre la Identidad en la Maskanda Contemporánea* ("Marking Time-Discourses on Identity in Contemporary Maskanda"). Papel presentado en la conferencia *Jugando con identidades en la Música Contemporánea de Africa* ("Playing with Identities in Contemporary Music In Africa"), Turku, Finlandia, de 19 al 22 de octubre.
- PECHHEY, Graham. 1993. *Narrativas de la época de post- apartheid* ("Post Apartheid Narratives") en F. Barker, P. Hulme, y M. Iversen, eds., *Discursos Coloniales/Teoría Post-Colonial* ("Colonial Discourse/Post colonial Theory"), Manchester: Prensa de la Universidad de Manchester, 151-172.
- SEHUME, Jeffrey. 1999. *El esencialismo Estratégico y el Renacimiento Africano*. ("Strategic Essentialism and the African Renaissance."), en *Artes Criticas(Critical Arts)*, 13, I: 127-133.
- VAN NIEKERK, Anton, 1999 *El Renacimiento Africano: Lecciones de un antecesor* ("The African Renaissance: Lessons from a Predecessor"), en *Artes Críticas (Critical Arts)*, 13, II: 66-80.
- WATERMAN, Christopher. 1982. *Yo soy un Líder, no un Jefe: Música popular y Identidad Social en Ibadan, Nigeria* ("I'm a Leader, not a Boss: Popular Music and Social Identity in Ibadan, Nigeria"), *Etnomusicología(Ethnomusicology)*, 26(1):59-72.

Traducción: Lila Katsátou.



Una Nana Dulce para la “Música del Mundo”

Steven Feld

New York University

Para empezar, es interesante apuntar los tópicos de la globalización de la música, que son los más frecuentes en el discurso intelectual occidental, como actualidades o predicciones inmediatas, a fines del vigésimo siglo:

1. La conexión profunda de la música a las identidades sociales ha sido ostensiblemente intensificada por la globalización. Esta intensificación es debida a las maneras en que la disociación cultural y el intercambio social se aceleran mutuamente por los flujos transnacionales de la tecnología, los medios de comunicación y la cultura popular. El resultado es que las identidades y los estilos musicales son más visiblemente y audiblemente transitorios en los estados de la fisión y fusión constante que antes.

2. Nuestra era está dominada cada vez más por las fantasías y las realizaciones de la virtualidad sónica. Y la tecnología contemporánea no sólo hace todos los mundos musicales realmente o potencialmente transportables y audibles a todos los demás, sino que también esta posibilidad de transporte es algo que cada vez menos personas consideran como notable. Así como la virtualidad sónica se naturaliza cada vez más, el mundo musical de cada uno se sentirá con ambos modos como más definido y más indefinido, específico y todavía borroso, particular pero general, en el lugar y en el movimiento.

3. Se necesitaron sólo cien años para que las tecnologías magnetofónicas amplificasen el intercambio sónico a un punto que superara las historias anteriores y contiguas de viaje, migración, contacto, colonización, diáspora y dispersión.

Es, por consiguiente, la forma de grabación -así como se circula comercialmente- lo que define la autenticidad de la globalización en la música. El héroe y bribón de esta situación, la industria musical, ha triunfado a través de la continua fusión y consolidación vertical y horizontal. Alineando tecnologías de grabación y reproducción con las capacidades de la propagación de otros medios de entretenimiento y publicación, la industria ha logrado la meta capitalista importante de una expansión interminable en el mercado.

4. La globalización musical es experimentada y comentada igualmente como festiva y contenciosa, porque cada uno puede oír igualmente las señales omnipresentes de la diversidad musical aumentada y disminuida. Tensiones sobre los significados de la heterogeneidad y homogeneidad sónica se ponen precisamente en paralelo a otras tensiones que caracterizan procesos globales de separación y mezcla, con un énfasis en la generalización, hibridación y revitalización estilísticas.

Así que -como cada cosa que se llama “globalización” hoy día- esta versión está clara por lo que se refiere a pluralidades cada vez más complicadas, experiencias desiguales y fuerzas

consolidadas. ¿Pero hay algo distintivo sobre cómo esto está ocurriendo en el mundo de la música? Una manera de contestar es desnaturalizando la frase ubicua y universal “*música del mundo*” (“world music”) que aparece como el indicador dominante actual de una industrialización triunfante en la representación sónica global. Hace poco más de diez años esta frase era considerablemente mucho menos conocida. ¿Cómo se volvió naturalizada en las esferas públicas tan absolutamente y rápidamente? ¿Cómo ha participado en los modos que nosotros hemos venido a imaginar, interpretar o disputar la noción de la globalización? ¿Cómo un plano de la genealogía de la “*música del mundo*” podría ayudar a hacer más críticamente visibles las maneras que una modernidad refleja tensamente en los tipos de los tópicos con los cuales yo empecé?

Gracias a Afunakwa, a los “Deep Forest” y a Jan Garbarek por la mezcla interminable de celebración y ansiedad en sus grabaciones de Rorogwela; a Marit Lie, Odd Are Berkaak y Hugo Zemp por su amistad, comentarios y provisión de documentos; a Arjun Appadurai, Veit Erlmann, Lisa Henderson, Alison Leitch, David Samuels, Tim Taylor y a los lectores de la *Cultura Pública* por las sugerencias; y a los públicos de coloquios de la Primavera de 1999 en la Escuela Universitaria de Mt. Holyoke, la Escuela Universitaria de Amherst, la Universidad de Wesleyan.

Durante la redacción de este ensayo, mi abuela Anna Ross Feld murió mientras recorría el año 102 de su vida. Yo le dedico este ensayo a ella, recordando cómo me inició en mi propio mundo musical con “Rozinkes mit Mandlen”, una nana judía-alemana muy dulce.

La “Música del Mundo” (“World Music”)

Circulada por académicos -al principio de los años sesenta, con el propósito de celebrar y promover el estudio de la diversidad musical- la frase “*música del mundo*” (“World music”), empezó en gran parte como un término benigno y esperanzado. En esos días -recordados nostálgicamente por muchos por su inocencia y optimismo- la frase *música del mundo* tenía un vínculo claro y popular. Era una frase amistosa, que aparecía como una alternativa más cómoda para la *etnomusicología*, que era el término académico que surgió notablemente a mediados de los años cincuenta para referirse al estudio de los músicos no occidentales y los músicos de las minorías étnicas. Como la *etnomusicología*, la *música del mundo* tenía una misión académicamente liberal, para oponerse a la tendencia dominante de instituciones y públicos de música de identificar la noción “*música*” con la “música artística de Europa Occidental”. Y en términos prácticos, era deseable que la idea de la “música del mundo” tuviera un efecto pluralizador en los conservatorios occidentales, promoviendo la contratación de artistas no occidentales y el estudio de prácticas y repertorios de actuaciones (“performances”) no occidentales.

Cualquiera que fuese el éxito de estos objetivos, el dualismo terminológico que disoció la *música del mundo* de la *música* ayudó a reproducir una división tensa en la academia, donde músicas percibidas como no occidentales o étnicamente diferentes continuaron diferenciándose rutinariamente de aquellas del Oeste. El binario que se reprodujo por el concepto de la “música del mundo” participó así en la reinscripción de esta separación de la musicología

(construida como el estudio histórico y analítico de las músicas artísticas europeas occidentales) de la etnomusicología (construida por defecto como el estudio cultural y contextual de músicas hechas por no europeos, campesinos europeos y minorías marginadas, étnicas o raciales). Así, la relación entre el colonizador y el colonizado permaneció generalmente intacta, por lo que se refiere a la distinción entre la *música* y la *música del mundo*. Esta ruptura entre musicología y etnomusicología reprodujo la división disciplinaria tan común en la academia, donde varias “-ologías” indicaban estudios de asuntos occidentales normativos, y campos “etno-” se crearon para acomodar lo que se refería a asuntos étnicamente diferentes a los occidentales. Aunque poco de esto era muy debatido en la academia de los años sesenta y setenta, es notable, no obstante, que las etiquetas valorizadas como *etnomusicología* y *música del mundo* sobreviven teniendo un desafío tan pequeño al extremo del siglo. La pregunta obvia permanece: ¿En los intereses de quién y en qué tipo de academia el “etno” y “del mundo” deben permanecer distintos de una disciplina de música, donde todas las prácticas, historias e identidades podrían afirmar exigencias iguales al valor, estudio y “performance”?

De manera interesante, la situación hubiera sido un poco diferente si la música del mundo hubiera sido más bruscamente calificada como *música del Tercer Mundo*. Y fuera de la academia, en el mundo del comercio, esto es exactamente lo que pasó. Porque, aun cuando las grabaciones comerciales fueron aumentadas por todas partes y en todo el mundo desde principios de siglo -siguiendo la invención del fonógrafo- el desarrollo de una industria magnetofónica documental comercial se solidificó mucho más tarde, en los años cincuenta y sesenta. Esto ocurrió cuando la frase *tercer mundo* consiguió un significado nuevo en el mercado entre las diversas categorías anteriores, que unían levemente lo académico con la empresa comercial, o sea, grabaciones con varias etiquetas que se vendían como primitivas, exóticas, tribales, étnicas, folklóricas, tradicionales o internacionales.

Si estas grabaciones tuvieron mucho en común, esto fue debido a su política de representación. Ellas eran frecuentemente las representaciones de un mundo donde la audibilidad de las influencias interculturales se mezclaba o se amortiguaba. Los académicos eran particularmente cooperativos con el comercio en este caso, como garantes adecuados de una autenticidad musical – que quisiera significar igualmente el realismo documental autoritario y la singularidad cultural.

Irónicamente, era la turbulencia de movimientos de independencia, demostraciones anticoloniales y los poderosos forcejeos nacionalistas de fines de los años cincuenta y principios de los años sesenta en África, Asia y América Latina, lo que alimentó la creación de este mercado y el deseo comercial para lo “diferente” en la música, lo auténtico (y a menudo nostálgico).

Impresos sónicos de esas luchas políticas no se escucharán extensamente en las grabaciones populares, o se celebrarán en el mercado de la música comercial por su propia autenticidad imponente poderosa aún durante la década siguiente.

Y músicas complejamente interculturales -como las que clasificaban historias de movimiento, en y a través de numerosas ciudades y regiones del comercio o multiétnicas- eran igualmente más comercialmente amortiguadas, como si esperaran que la etiqueta *interna-*

cional fuese probada por el mercado a favor de los compradores multiculturales, emigrantes y los varios étnicos de clase media.

Los años sesenta y setenta presenciaron el ascenso de formas simbólicas en el pluralismo musical, a través de la proliferación académica en los cursos de la etnomusicología y sus varias versiones “sombra” de la *música del mundo*. Pero esto acaba agobiado de muchas maneras en los años ochenta por el desarrollo de los estudios de la música popular, cuya prominencia internacional fue rápidamente marcada por la emergencia de un periódico profesional (*Música Popular* en 1981), una asociación (IASPM, la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, también en 1981), y una sucesión de textos teóricos influyentes (por ejemplo, Frith 1983; Chambers 1985; Middleton 1990; Shepherd 1991; Mc Clary 1991). Aunque gran parte del temprano énfasis fue estudiar las formas musicales populares occidentales -particularmente la música rock-, el interés de los estudios de la música popular para teorizar la dominación global de las músicas mediadas en el vigésimo siglo señaló a la etnomusicología que su naturalización -la que le faltaba el sentido crítico- de “tradiciones auténticas” fue problemática. Entonces, cada vez más la etnomusicología incorporó ideas de los estudios de la música popular para efectuar un cambio: en lugar de estudiar mundos musicales limitados y distintos, estudiar los mundos musicales creados por historias del contacto y herencias coloniales, por la diáspora y el hibridismo, por la migración, urbanización y los medios de comunicación. Reflexionando sobre este momento, en una introducción para una colección de conferencias tempranas de IASPM, Simon Frith (1989,5) escribe: “Quizás no es una coincidencia que IASPM ha crecido como una organización académica así como la “música del mundo” -los sonidos diferentes que provienen de países otros que América del Norte o Europa Occidental- ha empezado a ser grabada, empaquetada y vendida como un género nuevo y exitoso de la música “pop”.

Esta tendencia comercial de la “música del mundo” empezó a desarrollarse rápidamente en los años ochenta, así como hizo el cambio discursivo del estado de la designación académica a la categoría comercializada distinta.

Compensando una tendencia más temprana -señalada comercialmente en la relación promocional de Beatles a Ravi Shankar- la colaboración y gerencia entre estrellas de la música pop se volvió el indicador central del mercado de la música del mundo a mediados de los años ochenta. Esto fue posible gracias a la habilidad de la élite de la música “pop” occidental y sus casas discográficas de financiar las correrías artísticas en un mundo que pronto llegará a ser experimentado como geográficamente expansivo y estéticamente familiar. Los ejemplos principales fueron el *Graceland* de Paul Simon (1986) con músicos sudafricanos y el *Rey Momo* de David Byrne (1989) con músicos latinos. Los académicos aclamaron estas producciones, pero con preguntas críticas sobre cómo mezclaron ellos placer e imperiosidad (por ejemplo, Feld 1988; Hamm 1989; Goodwin y Gore 1990; Meintjes 1990; Lipsitz 1994) y la cultura popular ella misma, echó un vistazo irónico ocasional a las aventuras de Simon y Byrne, que se refleja, por ejemplo, en los dibujos animados de Drew Friedman, que viste sus viajes investigativos y promocionales en el vestido del safari colonial.

Durante toda la década de los años noventa, estos movimientos de las estrellas pop continuaron dirigiendo la expansión del mercado de la “música del mundo”. Pero en cada caso surgieron también modelos distintos en la mezcla de éstas inspiraciones y colaboraciones, revelando más las posibilidades políticas y estéticas de promover equidad artística y distribución de riqueza. Algunos de los principales ejemplos fueron los festivales de WOMAD (World Of Music And Dance / “Mundo de Música y Baile”) de Peter Gabriel y la etiqueta de Real World (“Mundo Real”), y su colaboración con artistas tan diversos como Youssou N'Dour y Nusrat Fateh Ali Khan; las Series del Mundo (“World Series”) de Mickey Hart con la etiqueta de Rykodisc, sus proyectos con monjes tibetanos y percussionistas africanos e indios, así como su proyecto de Músicas en Peligro (“Endangered Musics Project”) en colaboración con la biblioteca de Congresos de EE.UU; las colaboraciones de Ry Cooder con guitarristas hawaianos, mexicanos-americanos, africanos e indios y su promoción de música y músicos de Cuba; las colaboraciones y promociones de Henry Kaiser y David Lindley con Madagascar; el “Not Drowning, Waving” (“No Ahogando, Ondulando”) colaboración de David Bridie con músicos de Papúa Nueva Guinea y sus producciones de músicos Aborígenes, Isleños y de Melanesia como Archie Roach, Christine Anu y George Telek.

Pero, significativamente, la industria musical de los años noventa ya no dependía de estrellas de la música “pop” para vender; el éxito de “la música del mundo” en el mercado se basaba más en la expansión del producto rápido y el apoyo promocional tanto de las industrias discográficas como de las industrias discográficas alineadas del espectáculo. En 1990, la revista *Billboard* reinventó la “música del mundo” como una categoría de mayor venta y empezó trazando su impacto comercial a través de listas de éxitos. En 1991, la Academia Americana Nacional de Artes y Ciencias de Grabación inventó una categoría de premios Grammy para la “música del mundo”, hecha de la categoría anterior “étnica y tradicional”. La revista *Rhythm Music: Global Sounds and Ideas* (*Música con Ritmo: Sonidos e Ideas Globales*) empezó al mismo tiempo, seguida por la *World Music* (*Música del Mundo*) a mediados de los años noventa y, en 1999, por la *Songlines* (*Líneas de canciones*). Adicionalmente, las noticias y secciones de análisis y críticas sobre la “música del mundo” se extendieron, durante el decenio, a través de numerosas revistas que se referían a grabaciones de mayor venta, entretenimiento y audio-tecnología.

El mismo modelo surgió con las guías del oyente. El *Directorio “Virgin” de la Música del Mundo* (*Virgin Directory of World Music* – Sweeney 1991) apareció en 1991, seguido por el *World Beat* (*Ritmo del Mundo* – Spencer 1992), un año después. Ya en 1994, el libro *Música del Mundo: La Guía General* contaba con casi setecientas páginas (Broughton et al. 1994); su popularidad, por consiguiente, se extendió en una segunda edición, constituida por dos volúmenes, en los años 1999 y 2000. Incluso para aquellos que prefieren ediciones de bolsillo, la guía de bolsillo de *Billboard* sobre la “música del mundo” maneja la inclusión de novecientos Compact Discs de los ciento cincuenta artistas de mayor venta (Blumenthal 1998).

La cobertura radiofónica de la “música del mundo” proliferó igualmente en los años noventa y -con un apoyo tremendo por sus entusiastas y las industrias magnetofónicas- se

extendió a nuevos lugares, como los canales de la música del mundo que ofrecían las aerolíneas, series de vídeo y televisión y miles de sitios web de Internet. Los años noventa trajeron, también, un desarrollo de tiendas, de catálogos de ventas por correo y de sitios web que comerciaban la “música del mundo” o dedicaban secciones especiales a ella. En la compra de los productos de la “música del mundo”, uno podría volverse el destinatario de información mandada regularmente por correo electrónico; y se trataba de información como listas de mayor venta, análisis y críticas de los más exitosos Compact Discs, muestras descargables y otros pasajes promocionales. Asimismo, había una proliferación de etiquetas de grabaciones dedicadas a la “música del mundo” e, incluso, planos distintos de marketing específicamente dedicados a este género -por ejemplo, las recopilaciones de Putamayo, ahora ubicuas en Starbucks y otras cadenas (Zwerin 1993).

Entonces, si los años noventa crearon un mundo de consumidores que se hacía cada vez más familiar con los grupos musicales, tan diversos en historia, región y estilo como Ladysmith Black Mambazo y Las Voces Búlgaras Misteriosas o, The Chieftains and Zap Mama, o Carlos Nakai y Los Gipsy Kings, o Apache Indian y Yothu Yindi, u Ofra Haza y Manu Dibango, fue debido a una re-configuración mayor de cómo el globo musical estaba promocionándose, grabándose, cómo salía al mercado, su marketing, publicidad y promoción general. La “música del mundo” ya no fue dominada por la documentación académica y la promoción de las tradiciones. A lo mejor, la frase se extendió por la esfera pública significando básicamente, al principio, una industria global, enfocada a promocionar y comercializar la etnicidad bailable y la alteridad exótica en el mapa mundial de artículos de placer y comercio. Al final del siglo, la “*música del mundo*” llegó a significar “un mundo pequeño con un número muy grande de posibilidades: excursiones sónicas tan cerca como un lector de Compact Discs”, como el redactor John Pareles apuntó en su redacción memorable en “Pop View”, en el periódico “*New York Times*” (1999, El).

Ansiedad y celebración

El hecho de que cualquiera y cada híbrido o estilo tradicional pudiera aspirarse con tanto éxito bajo la sola etiqueta “*música del mundo*”, significó el triunfo comercial de la industrialización musical global (Chanan 1995). Pero el mismo proceso significó algo más crítico a los expertos de la etnomusicología y de los estudios culturales de la música, o sea, la facilidad relativa con la cual la industria musical pudo “banalizar (es decir, trivializar) la diferencia”, utilizando la frase de Joseph Guilbault (1993, 40). Respectivamente, la primera década de investigación académica de la fabricación de la “música del mundo” enfoca el hecho de cómo la diferencia lo consiguió todo en esta industria de la “música del mundo” (por ejemplo, Erlmann 1993, 1996a, 1996b; Feld 1998, 1994, 1996; Garofalo 1993; Goodwin y Gore 1990; Guilbault 1993, 1997; Hayward 1998; Lipsitz 1994; Mitchell 1996; Neuenfeldt 1997; Sharma, Hutnyk y Sharma 1996; Taylor 1997).

Estos trabajos preguntan cómo la diferencia musical se ha representado, exaltado y se ha vuelto como un “fetiche”; cómo sus cuotas de mercado han subido y caído, dónde se han perdido valor y se han hipotecado; cómo se comercializaron, fusionaron y cobraron. Estas

historias son, por encima de todo, sobre las recompensas desiguales, las representaciones perturbadoras y los deseos complejamente enredados que están por debajo de la retórica comercial de la conexión global, o sea, la retórica de “flujo libre” y del “acceso mayor”. Ellos presentan historias de cómo las formas de música de distinción local, regional y social, se equilibran cada vez más tensamente mientras están viviendo las contradicciones que se encuentran a través de tendencias hegemónicas dominantes, adoptadas y resistentes en la industria global de la música popular.

Presenciando y haciendo las crónicas de estas historias se ha producido un discurso nuevo en la autenticidad, un discurso forjado por narrativas igualmente ansiosas y elogiosas para el mundo -y la música- de la “música del mundo”.

Las narrativas ansiosas empiezan a veces de la sospecha de que la concentración y competición capitalista en la industria magnetofónica son siempre productivas de una maestría menor, una versión más comercial, diluida y que puede vender, de un mundo una vez más “puro”, “real”, o menos comercializado. Esta sospecha da pábulo a un tipo de vigilancia en las situaciones de la autenticidad y las tradiciones musicales. Cuestiona si la “música del mundo” hace más para incitar o borrar la diversidad musical, preguntando por qué y cómo la pérdida musical se opone a la proliferación de músicas nuevas.

Como respuesta, las narrativas elogiosas se oponen a estas ansiedades acentuando la reapropiación del “pop” occidental, mientras dan énfasis a las formas de fusión como rechazo de identidades limitadas, fijas y esenciales. Es decir, las narrativas elogiosas para la “música del mundo” enfocan, a menudo, a la producción de músicas híbridas; ellas ponen un énfasis positivo en las identidades flexibles, a veces afilando hacia ecuaciones románticas de hibridismo con resistencia no disimulada. Las narrativas de celebración tienden hacia guiones esperanzados para la equidad cultural y financiera en las industrias del espectáculo. Aquí la designación *global* puede reemplazar la etiqueta anterior *internacional* como un término positivo de valencia para prácticas e instituciones modernas. Esto puede tener el efecto de desenfatizar las relaciones hegemónicas directivas y económicas en la industria musical, enfocando ahora, en cambio, en las maneras que segmentos mayores del mundo musical consiguen beneficios también mayores en el capital financiero y cultural, para poder emparejar su visibilidad mayor.

Las narrativas elogiosas de la “música del mundo” tienden a normalizar y naturalizar la globalización, no a diferencia de las maneras que las narrativas de “modernización” naturalizaron una vez otras corrientes grandes y extendidas, que transformaron y re-figuraron historias interculturales. Así como con estos predecesores, que dirigen las preguntas de qué se ha traído y qué se ha tomado, las narrativas elogiosas indican los costos de la “tradición” como superficiales, a lo mejor, unos que -en la amplitud mayor de las cosas- pueden estar superados por la creatividad, invención y flexibilidad. “Efectivamente, el mundo se desarrolla y ninguna tradición se quedará igual”, escribe el filósofo-músico David Rothenberg en una *Crónica de la educación Superior (Chronicle of Higher Education)*, un comentario sobre la posición de la música en los cursos universitarios sobre la tecnología y el desarrollo global. “Pero”, él continúa, “las tensiones musicales diversas no necesitan desvanecerse discretamente en una monotonía global. Si hay tal cosa como el desarrollo, incluirá una

mezcla jubilosa y caótica de muchos sonidos, una música que se toca, mientras nadie sabe cómo va a acabar” (1998, B8). Las narrativas elogiosas, entonces, imaginan una tenacidad natural del pasado que resuena en las posibilidades para un presente ampliado, uno que Sean Barlow y Banning Eyre caracterizan en su libro elogioso que se llama “*Afropop!*” como una “conversación eternamente creativa”, entre “raíces locales y la cultura pop internacional” (1995, VII).

En el lado ansioso leímos relatos que insisten en la complicidad de la “música del mundo” al comercializar la etnicidad, mientras la localizan en los “paisajes financieros” y “paisajes de media” de la cultura popular global (Appadurai 1996) y el “ruido” o “violencia canalizada” de la economía industrial de la música (Attali 1985). Narrativas ansiosas que ven poca posibilidad a resistirse a las comercializaciones de la etnicidad y se enfocan -en cambio- al entendimiento de la localización hegemónica que ellas ocupan dentro de las prácticas e instituciones de la globalización. Veit Erlmann (1993, 130), en su redacción, menciona: “El pastiche musical global es más un intento para cubrir los sonidos de un presente totalmente comercializado e impregnado con la pátina del valor de la utilidad en otro tiempo y lugar”. En particular, es la producción y diseminación de la “música del mundo” en centros cosmopolitas y metropolitanos que acentúan claramente el carácter de la labor exótica, donde la “música del mundo” importa y vende. Ashwani Sharma (1996, 22) lo localiza en los *Ritmos Dis-orientados: La Política de la Nueva Música de Baile Asiática* (*Dis-Orientating Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*), una colección ejemplar de ensayos ambiciosos, como el siguiente: “casos de ‘conversación musical y cultural’, que se validaron bajo la señal de la ‘Música del Mundo’ ocultan demasiado fácilmente la relación de labor explotadora de las corporaciones transnacionales muy poderosas y los músicos del ‘Tercer Mundo’ (‘Third World’), dejando solos a aquellos del Tercer Mundo con nada más que su pobreza fotogénica para vender”.

Al mismo tiempo, las narrativas ansiosas hacen también crónicas sobre la indigenización como una respuesta a la globalización; una respuesta que es resistente a las tendencias en el imperialismo cultural o, a la homogeneidad cultural aumentada. Igualmente, las narrativas ansiosas insisten igualmente en las habilidades de la “música del mundo” de reafirmar un lugar contra la globalización. De hecho, en unas narrativas ansiosas, el término específico *global* viene a ser sinónimo de *desplazado*. En otros términos, el desplazamiento sustituye metafóricamente la globalización, como una simultaneidad de alienación y dispersión. Las narrativas ansiosas quieren, entonces, descubrir un costo de la globalización y calcular los tipos de pérdida y disminución de la heterogeneidad musical que proceden de sus prácticas. Al mismo tiempo las narrativas ansiosas quieren exigir el potencial y la esperanza que cada pérdida pone a la disposición de la resistencia, para la reafirmación, para la contestación.

El asunto entonces, es que la “música del mundo” de hoy día, como el discurso de la globalización más generalmente, se dirige igualmente a través de la esfera pública, por los tropos de la ansiedad y de aprobación celebrante. Y aunque, a veces, son bastante distintas, estas posiciones narrativas en la ansiedad y la aprobación celebrante parecen paulatinamente más entrelazadas, clasificando -de forma incoherente- el estado de la “música del

mundo”, como una categoría tensamente moderna. El punto donde las narrativas ansiosas y elogiosas se fusionan normalmente está en el espacio de un optimismo cauteloso para los futuros musicales. Reconociendo cómo -en un tiempo considerablemente corto- la diversidad de la “música del mundo” -su promesa- ha llegado a ser suspendida de forma consistente en el espectro de una música de un mundo – su antítesis - lo ansioso y lo festivo abrazan ambos la pluralidad musical como una necesidad dialéctica, en un mundo donde la circulación de la “música del mundo” es dominada, cada vez más, por productos musicales previsibles.

Nana Dulce

Ahora, querría cambiar el enfoque de la “música del mundo” como un discurso, a la “música del mundo” como una zona del contacto de actividades y representaciones. Quiero explorar, particularmente, algunos de los efectos vivenciales de la “música del mundo”, preguntando cómo sus rutas y circulaciones enredan enfrentamientos inter-subjetivos para los músicos, los que hacen las grabaciones originales, los periodistas y los académicos. El caso particular que yo reseño, es uno que empieza con la reproducción impertérrita del primitivismo en la “música del mundo”. Esto es un tema que ya ha producido comentarios considerables y su persistencia todavía continúa sugiriendo cuestiones importantes, por lo que se refiere al entendimiento del poder y de la diferencia musical. La pregunta que propondré se ocupa del modo en que la noción de estar “en la música del mundo” en la postal reciente de Willi Kerr se relaciona con la reproducción de la representación y deseo primitivista.

En 1973, la colección de Fuentes Musicales de la UNESCO editó un LP con el título *Las Islas Salomón: La música Fateleka y Baegu de Malaita* (*Solomon Islands: Fateleka and Baegu Music from Malaita*), que se grabó en 1969 y 1970 por Hugo Zemp, del Departamento de Etnomusicología del “Museo del Hombre y Centro Nacional de la Investigación Científica” (Musée de l’ Homme et Centre National de la Recherche Scientifique). El LP se editó como un CD en 1990, en la serie reorganizada por la UNESCO “Músicas y músicos del Mundo”, distribuida por Audivis. Entre las selecciones del LP y CD hay una nana de los *Baegu*, de Malaita del Norte. Con el título “Rorogwela”, hay un solo vocal sin acompañamiento, cantado por una mujer que se llama Afunakwa. Aunque esta grabación es bien conocida por los etnomusicólogos que se ocupan de las Islas del Pacífico, recibió poca cobertura radiofónica, distribución limitada y ventas mínimas.

Todo esto cambió en 1992, cuando la “Rorogwela” empezó una carrera como una canción popular exitosa en el mercado de la “música del mundo”. Esto ocurrió cuando la grabación de Afunakwa, que hizo Zemp, fue probada digitalmente por Eric Moquet y Michel Sánchez para el *Deep Forest* (“*Selva Profunda*”), un CD que producido por Dan Lacksman para Celine Music y fue lanzado al mercado por 550 Music /Epic, una división de Sony Music. La canción apareció con el título “Nana Dulce” (Sweet Lullaby) e incluye la voz de Afunakwa cantando la “Rorogwela”, en un ritmo bailable provisto por una caja de ritmos. La grabación incluye también acompañamientos e interludios de “samples”

digitales -por sintetizador- de juegos forestales, como las “salpicaduras-de-agua”, y vocales guturales, de tipo “canto a la tirolesa”, de la selva centroafricana. En el primer coro, la voz de Afunakwa está sola; en el coro segundo, se acompaña por una multiplicación digital de la voz y un coro de estudio, creando un efecto vocal denso de tipo de “We are the World” (“Somos el Mundo”); en el coro tercero, la voz de Afunakwa desaparece en una indistinción lingüística de un conjunto que canta su nana. A través de esta progresión, uno puede escuchar como algo que una vez fue claramente el mundo de Afunakwa, ahora se puede compartir, volviéndose -finalmente- un mundo, donde su voz ya no es necesaria para su presencia imaginada.

En los comentarios en la portada del CD *Boheme* -CD galardonado con el premio Grammy en 1995- los “Deep Forest” se refieren al muestreo de “melodías nativas”, como el uso de “materia prima, una oportunidad para cruzar y mezclar”. En relación a estas “melodías nativas” en su primera grabación, los comentarios en la portada mencionan: “Deep Forest es el respeto de esta tradición, que la humanidad debe cuidar con mucho cariño, como un tesoro que se une con la armonía del mundo, una armonía que hoy está a menudo indefensa. Por eso, la creación musical de *Deep Forest* ha recibido el apoyo de la UNESCO y de dos musicólogos, Hugo Zemp [sic] y Shima [sic] Aron [sic], que coleccionaron los documentos originales”.

La segunda referencia aquí se ocupa con Simha Arom, otro etnomusicólogo de CNRS, cuyas grabaciones de la música de los pigmeos de África Central se mezclan en varias muestras (“samples”) musicales del *Deep Forest*. De hecho, en muchas de las composiciones musicales de *Deep Forest* encontramos referencias a los pigmeos y, también, el tema de la selva africana y de sus pueblos se anuncia mucho en la música y portada del CD. En realidad, la canción principal -que, también, se llama “Deep Forest” (Selva Profunda)- empieza con una voz muy profunda y resonante que anuncia (en inglés): “En alguna parte, al fondo de la jungla, viven una gente muy pequeña. Ellos son tu pasado. Quizá son tu futuro.”

Esta mezcla particular de reverencia respetuosa y caricatura primitivista crea el ambiente elogioso de *Deep Forest* y sonó un acorde financieramente sensible. La grabación ha atraído a un público mundial enorme, vendiendo aproximadamente cuatro millones de copias, apareciendo en varias ediciones y mezclas. Varias canciones -con la “Nana Dulce” incluida- aparecieron también en videoclip; otras canciones -otra vez con la “Nana Dulce” incluida- fueron autorizadas como música de fondo para publicidades televisivas por -entre ellos- Neutrogena, Coca Cola, Porsche, Sony y The Body Shop.

En 1996, Hugo Zemp escribió un artículo en el *Anuario de la Música Tradicional* (Yearbook of Traditional Music), que es el periódico principal internacional de la Etnomusicología; su artículo fue uno de los cuatro que tenían como tema la etnomusicología y la política de la grabación sónica global (Zemp 1996; Feld 1996; Mills 1996; Seeger 1996). En este artículo, Zemp (1996, 44-49) habló sobre su “apoyo” presumido al *Deep Forest* - de hecho, él ha desafiado claramente las circunstancias legales y morales de la relación contractual de UNESCO a la grabación. Su protesta contiene los siguientes puntos narrativos principales:

El Jefe de la Herencia Cultural de la UNESCO, Noriko Aikawa -de la división que está en cargo de sus series magnetofónicas- se puso en contacto con Zemp en 1992 para pedir su permiso para autorizar unas muestras ("samples") de *Deep Forest*, grabadas por él en África Occidental por la parte de la UNESCO. A Zemp, le dijeron que los Deep Forest quisieron hacer unas muestras utilizando varias grabaciones de la UNESCO, para un proyecto en honor del Día de la Tierra; UNESCO deseaba conceder la autorización para las muestras, a cambio de que Zemp y otros encargados de grabación estuvieran de acuerdo, y si los músicos de las fuentes y las grabaciones se acreditaran como es debido. Zemp escuchó un extracto de *Deep Forest* por teléfono y se negó a dar su permiso; al contrario, él animó a Aikawa y a la UNESCO a apoyar proyectos que beneficiaran más directamente músicas y músicos indígenas.

En algún momento más tarde, Francis Bebey llamó a Zemp, instándole a que reconsiderara su negativa. De este episodio, Zemp (1996, 45) escribe: "Ya que Bebey -un compositor y músico africano muy conocido (que también escribió un libro sobre la música africana tradicional)- ha dado su apoyo personal a la materia, yo reconsideré mi punto de vista, y por respeto a él, le dije "O.K." por teléfono. Después de todo, pensé que todo esto era para un objetivo justificable: para conservar y proteger las selvas tropicales del mundo".

El próximo encuentro de Zemp con la grabación fue decisivo. Después de que *Deep Forest* se soltó, "Le Chant du Monde" (La Canción del Mundo), el publicador de las series de grabaciones etnomusicológicas que Zemp dirige en el "Musée de l'Homme" le informaron que los Deep Forest hicieron un sample, tomando material -sin permiso- de una grabación africana de las series del museo. "Le Chant du Monde" persiguió el caso ganando, finalmente, un pago financiero por "Celine Music".

Sólo después de este episodio, más los informes de la prensa sobre el éxito creciente del CD en el mercado y, además, dos cartas de colegas extranjeros que investigaban sobre su complicidad anunciada en *Deep Forest*, Zemp recibió y escuchó, de hecho, una copia del CD. Ya que él no había escuchado "samples" tomados de su grabación africana occidental de la UNESCO, fue bastante sorprendido por el "sample" de la "Rorogwela" de Afunakwa para la "Nana Dulce" ("Sweet Lullaby"). A él, nunca le habían pedido su consentimiento para utilizar cualquier material de su grabación de las Islas Salomón. Entonces, motivado por escuchar la "Nana Dulce" como música de fondo en un anuncio de champú en la televisión francesa, Zemp pidió unas reuniones con ambos, Francis Bebey y Noriko Aikawa.

Francis Bebey confirmó que había sido reclutado por el productor de "Celine Music" para convencer a Zemp para que reconsiderara el asunto. La carta subsiguiente de Bebey a "Celine Music", que fue citada por Zemp (1996, 47), fue como sigue: "Sr. Zemp, después de asegurarse de que realmente he creído en el valor de usar sus grabaciones en el contexto de una creación musical moderna como la suya, fue notablemente atento y comprensivo. Al final de nuestra conversación telefónica, él consintió en permitirle usar cuarenta segundos de música tomada de su disco... Espero que esto le permita terminar su proyecto para el Día de la Tierra con éxito. Atentamente....". Basado en esta carta y su reunión, Zemp decidió que "Celine Music" había engañado a Bebey para que creyera que la grabación era un lanzamiento limitado para un propósito no comercial, comparable a otras grabaciones de la UNESCO.

En su reunión con Noriko Aikawa, Zemp repasó tres artículos en el archivo correspondiente de la UNESCO. Primero fue la carta de Aikawa a Audivis (la compañía que sostiene la autorización en nombre de la UNESCO), indicando que Zemp había negado el permiso para que se usara su grabación africana occidental en un sample. Segundo, hubo una carta de "Celine Music" a Audivis, preguntando por una confirmación en la que Zemp lo había reconsiderado. Finalmente, hubo una carta subsiguiente de Audivis a Aikawa, pidiendo a la UNESCO que confirmara la autorización y que declarara si los derechos debían ser dados libremente o especificar el pago requerido. Lo que Zemp descubrió entonces, fue que Aikawa nunca contestó a la carta de Audivis y que Audivis nunca contestó a la carta contingente de "Celine Music". O sea, Zemp descubrió que la UNESCO no autorizó ningún "sample" de sus grabaciones a Audivis o a "Celine Music". Esto pudiera indicar que "Celine Music" y los Deep Forest actuaron exclusivamente sobre la base de la carta de Francis Bebey, tratándola como un documento legalmente obligatorio. Nada de todo esto justificaba por qué la UNESCO contactó con Zemp sólo para su grabación africana occidental, y no para las de las Islas Salomón.

Zemp (1996, 48-49) escribió a los Deep Forest en julio de 1996, denunciando la usurpación de su nombre y pidiendo compensación para la comunidad de los Baegu, para el uso de la "Rorogwela". Ellos contestaron dos meses después, insistiendo que su proyecto tenía la autorización absoluta de Audivis (Sánchez y Mouquet 1996). Pero, mientras tanto, Zemp ya había recibido una carta contraria -del director de Audivis, Louis Bricard- que afirmaba que ningún permiso se había autorizado. La carta de Bricard también confirmaba que el abogado de "Celine Music" había pedido autorizaciones (para la composición de "samples"), en febrero de 1992, de discos de la UNESCO, incluyendo los que Zemp grabó en África Occidental y en las Islas Salomón. Pero él indicó que Audivis, teniendo noticias de la UNESCO de la negativa inicial de Zemp, no firmó ningún acuerdo e informó al abogado de "Celine Music" sobre el impasse, en marzo de 1992 (Bricard 1996).

Confrontando la reconciliación entre la demanda de los Deep Forest de que su proyecto tenía un permiso legal, y la demanda de Audivis de que ninguna autorización fue firmada, Zemp escribió una posdata en su *Anuario para la Música Tradicional* ("Yearbook for Traditional Music"), concluyendo: "alguien (Deep Forest o Audivis) está mintiendo". Esta declaración nunca estuvo impresa. Se recortó por el editor del periódico, quien informó a Zemp que ni el periódico, ni su organización académica matriz, el Consejo Internacional para la Música Tradicional (ambos, irónicamente, patrocinados por la UNESCO), pudieron permitirse el lujo de un riesgo financiero por una acción posiblemente legal de la combinación de los Deep Forest, Celine Music y Sony o, de UNESCO y Audivis. Todo esto ocurrió hace tres años y desde entonces no ha habido ninguna resolución diferente. Las demandas adicionales de Zemp para la clarificación de todas las partes, se han quedado sin respuesta. Por su parte, los Deep Forest han utilizado la prensa musical con éxito para presentarse ellos mismos como guardianes del respeto; cuando fueron presionados con preguntas sobre las éticas en la creación de "samples", se volvieron -ellos mismos- "víctimas" supuestas por los puristas académicos (por ejemplo, Goldman 1995; Prior 1996).

Una Nana Pigmea (sic) [Pygmy (sic) Lullaby]

Aparte del artículo espeluznante de Zemp, algo más importante ocurrió a la nana de Afunakwa en 1996. Una adaptación acústica e instrumental de "Rorogwela" se grabó por Jan Garbarek, un saxofonista noruego, en su CD de ECM, con el título *Mundo Visible* ("Visible World"). Garbarek no encontró la "Rorogwela" a través de la grabación de la UNESCO de Zemp, pero, a lo mejor, a través de *Deep Forest*. Ya que el *Deep Forest* no daba ninguna información de su fuente para la "Nana Dulce", Garbarek supuso que la canción tenía sus orígenes en África Central, que era el sitio donde se originaban muchas de las fuentes del CD. Así que, en el *Mundo Visible* su adaptación tiene el título "Nana Pigmea" ("Pygmy Lullaby"), y en los comentarios en la portada del CD se acredita la composición como "una melodía tradicional africana, arreglada por Jan Garbarek".

En *Deep Forest*, el uso de sintetizadores, de "samplers" y de cajas de ritmos apartan la "Rorogwela" del sentido etnomusicológico (el primitivo "pasado tuyo") y la dejan acercar al ritmo ("groove") forestal global (el modernista "quizás tu futuro"). Pero, en el *Mundo Visible* este ritmo etno-tecno se transforma en un paisaje sónico-acústico espiritual. Con una resonancia electrónica rígida, arpeggios de la "nueva era" ("new age") e insinuaciones de cadencia plagal, Garbarek armoniza la "Rorogwela" de Afunakwa al estilo modal del himno protestante, y, dulcemente, entrega la melodía al saxofón soprano en el estilo radiofónico romántico de "suave-jazz" ("smooth jazz"), asociado con Kenny G.

Esta "Nana Pigmea" ("Pygmy Lullaby"), que parece una oración, lo pensaba cuando me fui a un seminario de globalización musical en Noruega, en junio de 1998, para discutir mi investigación sobre el "pop pigmeo" ("Pygmy pop"), la historia del jazz, rock y las apropiaciones y extensiones vanguardistas de músicas de los pueblos de la selva Centroafricana (Feld 1996).

La "Nana Pigmea" de Garbarek, aunque no proviene de África, no obstante produjo una relación interesante en las tendencias de este género. Parecía como un ejemplo del tipo de mimesis "esquizofónica" de la segunda generación que llegaba a ser popular en la escena musical mundial de mediados y fines de los noventa que fue más suave, ennoblecida y dulce. Donde la primera generación de la música "pop" global de versiones electrónicas mezcladas con inspiraciones de músicas indígenas se volvía "noticias viejas", el mercado estaba -en este mismo instante- aclamando muchos ejemplos de versiones acústicas reformadas del mismo material o similar, siguiendo el tremendo éxito comercial de grabaciones "unplugged" -"desenchufadas", en directo (sin efectos o elementos electrónicos, utilizando sólo instrumentos acústicos)- una tendencia iniciada por el canal musical "MTV" en 1989, para la música "rock".

Uno de los participantes del seminario fue Marit Lie, de la radio noruega "NRK". Ella -que había presentado programas sobre la música de Garbarek - se ofreció voluntariamente para visitarle y hablar con él sobre la historia de la "Nana Pigmea". Cuando ella lo hizo, Garbarek reconoció que la "Nana Dulce" de *Deep Forest* fue su fuente de inspiración, se sorprendió y expresó su consternación por esta desconfianza. Pero, comparándose a Edvard Grieg, Garbarek exigió su derecho a que la música folklórica fuese sólo una fuente de

inspiración importante para él y no una preocupación estudiosa, donde la atención a los orígenes de la fuente pudiera ser todavía más importante. Él le dijo que no podía hacer algo sobre la atribución impresa en el “Mundo Visible”, pero podría corregir el título si presentara la canción en un concierto.

Aunque la contestación de Garbarek indicó preocupación, no abordó la relación legal y financiera subyacente -o, mejor dicho, le faltaba- que él y ECM tenían con el compositor e intérprete originales. Por ley, claro, Garbarek y ECM no deben nada a la comunidad de Bageu y a Afunakwa. El accidente histórico que hace esto posible es que su “Rorogwela” se creó dentro de y circula a través de lo que se llama *tradición oral*. Académicamente eso significa que su canción circula típicamente en una economía auditiva y oral, sin una forma escrita o notada subyacente. Legalmente, sin embargo, el término *tradición oral* se puede manipular, del significado que se refiere a lo comunal vocalmente, al significado que indica lo que no pertenece a nadie en particular. Cuando eso ocurre, la noción de la tradición oral puede enmascarar ambas, tanto la existencia de reglas locales de la propiedad y la existencia de consecuencias locales por tomar elementos culturales sin pedir permiso. Por consiguiente, en las manos de un abogado de música occidental, la tradición oral es un concepto que podría proteger más fácilmente a aquellos que desean adquirir a bajo precio cierta propiedad cultural indígena y proteger menos la propiedad cultural indígena en sí misma y a sus creadores. La frase *arreglada por* (así como en “arreglada por Jan Garbarek”), naturaliza más allá esta relación de poder, aunque separa y distancia el trabajo creativo de los músicos y de las compañías magnetofónicas, de las “tradiciones” de sus musas (en las complejidades morales y legales de estos aspectos; ver Frith 1993; Mills 1996; Seeger 1992; ZIF y Rao 1998).

La dimensión local noruega de esta saga de la “música del mundo” habría acabado así, liberada del hecho de que se reveló, justo como y cuando la compañía ECM estaba a punto de soltar un proyecto mayor de un doble CD de Garbarek, con el título *Ritos* (“Rites”). De hecho, el CD *Ritos* incluye un folleto que documenta la relación aclamada entre Garbarek y ECM. Durante un período de veintiocho años, entre 1970 y 1998, Garbarek protagonizó como líder en veintitrés grabaciones de ECM y como participante en veintisiete más. El CD *Ritos* celebra y extiende esta historia, indicando de nuevo cómo las composiciones y actuaciones de Garbarek conectan y mezclan -difuminan- los géneros que normalmente se llaman jazz, clásico y folklórico; enredan numerosos cruces de estilos musicales como el europeo occidental con el no occidental, el elemento acústico con lo electrónico, la improvisación con lo escrito, lo vocal con lo instrumental, lo artístico con lo popular. Las grabaciones de Garbarek en ECM presentan un auténtico “who is who” (“quién es quién”) de mundos globales contemporáneos de jazz, música indígena y vanguardias de la música “pop”. Garbarek, también, trabajó con orquestas artísticas europeas destacadas, con varias orquestas de cuerdas o de viento, vocalistas -por ejemplo, con el conjunto especialista en música medieval “Hilliard” (“Hilliard Ensemble”), colaborando en el *Officium*, una de las grabaciones más exitosas de ECM (Griffiths 1990).

Entonces, justo cuando - o justo porque - la música y los logros de Garbarek eran -con el lanzamiento de *Ritos*- otra vez noticias para el mundo musical noruego, uno de los colegas

de NRK de Marit Lie, mostró un interés particular en que quizás alguien pudiera preguntar unos asuntos atípicos sobre el repertorio de Garbarek. En ese momento, Per Kristian Olsen de NRK me llamó, para hablar sobre la historia de la “Nana Pigmea” (“Pygmy Lullaby”), y yo propuse que él se pusiera, también, en contacto con Hugo Zemp. Estas entrevistas se revisaron en una programación corta en la edición de *Kulturnytt* (Noticias Culturales) de NRK, en 15 de septiembre.

En la presentación del programa, Per Kristian Olsen indicaba que Garbarek ha sido criticado por su uso de música indígena en el *Mundo Visible* (“Visible World”). Luego, él presentó unos temas de la “Nana Pigmea” de Garbarek, informando erróneamente que la fuente de la canción fueron las Islas Samoa (y no las Islas Salomón). Olsen comentó que los Deep Forest y Garbarek “ganaron millones” con esta canción, aunque él que hizo la grabación y ella que la interpretó no ganaron ni “un penique”. Mi voz siguió, y se tradujo, para decir que la ley de los derechos de propiedad literaria occidental no es bastante amplia y completa para poder incluir de forma equitativa las culturas indígenas, creando un tipo nuevo de imperialismo, que los músicos y las compañías magnetofónicas deben comprometerse, en lugar de evitarlo.

Olsen, entonces, dijo que Garbarek había sido entrevistado por “Kulturnytt” y que había repudiado estas nociones. Pero, dijo que Garbarek llamó una hora más tarde para retirar su entrevista, negándose al comentario extenso. Olsen, entonces, indicó que Zemp -quién hizo la grabación en Samoa (*sic*)- fue desilusionado por estos acontecimientos. Todo concluyó con la voz de Zemp (en inglés), preguntando Garbarek: “Así, yo le preguntaría, ¿usted aceptaría corregir todo esto en la próxima reemisión? ¿Usted aceptaría, también, enviar parte de los derechos que gana como autor de este CD a las Islas Salomón, donde podría utilizarse para la promoción y conservación de la herencia cultural?”

Unas semanas más tarde, Marit Lie me llamó para decirme que Jan Garbarek estaba extremadamente disgustado por el programa de Per Kristian Olsen. De hecho, Garbarek escribió a NRK acusando a Olsen, a Zemp y a mí mismo, de mentir, empañando su reputación. Ella dijo que me hiciera una copia audio del programa radiofónico y se ofreció generosamente para traducirla.

Pero antes de que esta copia llegara, recibí una llamada telefónica inesperada, el 12 de octubre, por Jan Garbarek. Él no perdió un momento preguntando si yo le había tildado de ladrón en la NRK. Dijo que no me había oído decirlo, pero que esto estaba implícito en la presentación del programa. Yo, le expliqué que mi preocupación no era la de atacarle personalmente, sino poner el problema de las injusticias en la propiedad intelectual y cultural. Dijo que se alivió escuchando que mis preocupaciones eran estructurales y no se centraban en él. No obstante, dijo que quería que la NRK emitiera una disculpa, porque las declaraciones de Per Kristian Olsen estaban desencaminadas. También, mencionó que el programa le singularizó, dando al público la impresión de que él no había pagado por las canciones que grabó.

En este punto, Garbarek enfatizó repetidamente que, en realidad, había pagado para la “Nana Pigmea”, porque en Noruega, TONO, la agencia colectiva nacional, divide los réditos de canciones atribuidos a la tradición oral entre el intérprete y un fondo que

promociona la “música folklórica”. TONO juzga, en una base de porcentaje, qué porción de una canción grabada es un arreglo e interpretación únicamente nuevos y en qué porción consiste la materia de la fuente. En el caso de la “Nana Pigmea”, TONO consideró que el 50 por ciento de la canción fue trabajo original de Garbarek. Desde su punto de vista, el 50 por ciento de los derechos de autor retenidos (fueran o no, a la fuente original de la canción) constituían la compensación para el uso de la materia de la tradición oral. Después de esta llamada, envié una carta a Garbarek, revisando mis preocupaciones y adjuntando copias de los artículos que Zemp y yo habíamos escrito para el *Anuario de la Música Tradicional* (“Yearbook of Traditional Music”) del año 1996. En el correo, el hecho de que había recibido un regalo de los *Ritos*, inscrito “¡Me alegro de que usted no dijera lo que la NRK citó!”, fue una sorpresa para mí.

Entretanto, yo continué teniendo noticias desde Noruega de que Garbarek se sintió acusado por la NRK de no haber pagado derechos de propiedad. Defendiendo que él había manejado, precisamente como se requiere, todas sus obligaciones de TONO, insistió en que su caso contra el “Kulturnytt” fuera revisado por el consejo más alto de la revisión administrativa de la radiodifusión.

La revisión que siguió, defendió la integridad de “Kulturnytt”. El informe declaraba que el periodismo cultural en Noruega era por una vez menos crítico en su estilo de lo habitual y que el enfoque actual de Kulturnytt era grato, aunque pudiera conseguirse otro con más exactitud. Este comentario no era una referencia a la confusión de Per Kristian Olsen de Samoa con las Islas Salomón; a lo mejor, era una referencia a la declaración inexacta que Garbarek “estaba ganando millones beneficiándose de las músicas del Tercer Mundo”. La decisión declaraba, también, un poco de simpatía por el prestigio y la difícil situación de Garbarek, recordando al NRK que el efecto de la crítica puede ser doloroso, aun cuando el contenido es técnicamente correcto.

Este aspecto no se acabó allí. Garbarek, entonces -insatisfecho por la respuesta de NRK- pidió al Consejo de la Prensa Noruega -el cuerpo más alto del periodismo del país- volver a examinar el caso, presentando su reclamación en una carta (el 17 de noviembre) que contenía más de 2.500 palabras.

El Consejo de la Prensa Noruega consintió en reexaminar el caso, aunque ellos tratan normalmente con reclamaciones sociales o políticas en las que se enredan la censura y el discurso libre. Entre las primeras reclamaciones de Garbarek, se encontraba que el NRK había personalizado la historia. En este contexto, él citó nuestra conversación telefónica como una evidencia de que Per Kristian Olsen había exagerado mis preocupaciones. Entonces, insistiendo en que él había pagado adecuadamente a través de TONO el uso de cualquier material no original, defendió que él apenas podía sentirse responsable de un error anterior que habían cometido los Deep Forest. Dijo que no tenía ningún problema en corregir el título de la canción, siempre y cuando se le demostrara que estaba de verdad equivocado (así, negaba lo que la NRK y sus “expertos” decían). Pero, más críticamente, Garbarek insistió en que el programa de la NRK insinuaba que él, generalmente, daba información falsa o ignoraba los derechos de la propiedad indígena. De esta manera, él dijo que la NRK había manipulado los sentimientos de sus oyentes, volviéndole como él más

responsable en esta historia. En resumen, Garbarek construyó un caso largo y emocional en el que él era la víctima de un periodismo de envidia, fundado en una información falsa. El Consejo de la Prensa Noruega se convenció de esta apelación, indicando que -en febrero de 1999- ellos estaban al lado de Garbarek y contra la vindicación de las “Noticias Culturales” por la revisión administrativa anterior de la radiodifusión (Lie 1999).

De las muchas aventuras de las variaciones de “Rorogwela”, esta fase noruega se limita de forma muy particular a un espacio nacional mediado, centrado en el periodismo radiofónico y los juegos y beneficios en el discurso crítico. Así como se desplegaron los eventos alrededor de las protestas de Garbarek, el antropólogo Odd Are Berkaak respondió, observando cómo los medios de comunicación noruegos ponían en escena un drama nacionalista distinto. Él lo percibió como “una obra de moralidad, donde el problema central en el espíritu Noruego Real estaba amenazándose, lo de ser el Samaritano Global. Jan Garbarek es el icono nacional moral, que ahora estaba cayendo en desgracia como los héroes trágicos del melodrama. En el episodio de Jan Watch, la semana próxima: ¿se echará al calabozo para siempre o se restablecerá al trono?” (Berkaak 1998).

Al mismo tiempo, de una posición establecida en el periodismo musical noruego, la ironía de lo que se resultó, satisfizo a Marit Lie. Ella se sentía así debido a la personalidad prominente de Jan Garbarek; el problema de las equidades en los derechos de la propiedad de las músicas indígenas, se empujó más sustancialmente que antes a la arena pública noruega; M. Lie escribía, “Si él no fuera una persona tan importante, nunca habría existido una discusión sobre estos asuntos” (Lie 1998). Finalmente, puede ser menos importante que Garbarek prevaleció sobre el Consejo de la Prensa Noruega, que la publicidad resultante movió a la rama noruega de la UNESCO a pedir una reunión con Noriko Aikawa.

¿La voz de quién Señor?

Muchos más detalles podrían ser expuestos sobre estas versiones de “Rorogwela” y los asuntos sónicos, estéticos y políticos que se plantean.

También, muchas cosas podrían añadirse aquí, sobre por qué nadie conoce si la “Nana Dulce” o la “Nana Pigmea” dieron una oportunidad para hablar a Afunakwa o a la Comunidad de Baegu. Pero, incluso este informe indicativo empieza a clarificar cómo las compañías, los “performers”, los que hacen las grabaciones originales, las organizaciones y los medios de comunicación pueden ahora encontrar sus identidades embrolladas en historias de canciones multilocales complejas. Estas historias pueden repetirse, como señales de contradicciones ansiosas y elogiosas en la “música del mundo” pero, también, como señales de la naturalización desigual de globalización.

Primero, la historia de la “música del mundo” tiene algo que decir sobre el poder bajo la globalización y, específicamente, sobre toda la política de los derechos y las copias, así como se reveló por cadenas de mimesis “esquizofónica”.

En *Mimesis y Alteridad* (“Mimesis and Alterity”), Michael Taussig escribe: “Una vez que lo mímico entró en la vida del ser humano, se estableció un poder espantosamente ambiguo;

ahí nació el poder de representar el mundo; sin embargo, ese mismo poder es un poder de falsificar, enmascarar y proponer. Los dos poderes son inseparables" (1993, 42-43). Aquí, esos dos poderes inseparables son factores productivos de la ansiedad y celebración que conectan el aura con la autenticidad, la creatividad con la caricatura y la diferencia con el dominio. Críticamente, los músicos que hicieron la "Nana Dulce" y la "Nana Pigmea", no necesitan saber ni el nombre Afunakwa, ni el nombre "Rorogwela", ni la localización geográfica actual de la canción. Desde el punto de vista inicial de él que hizo la muestra de sonido (el "sample"), Afunakwa no es una persona, sino un sonido; desde el punto de vista subsiguiente de él que arregla este sonido es una melodía y no una interpretación distinta. Por consiguiente, cuando esto viene al poder mimético, es la habilidad de desmontar su materia acústica subyacente, que tiene la precedencia sobre la audición de la "Rorogwela", de la "Nana Dulce" y de la "Nana Pigmea" como una misma canción.

Esta política de la representación exige más contextualización histórica, que puede, parcialmente, lograrse a fuerza de yuxtaponer la "música del mundo" de hoy día con un momento en su prehistoria, cien años atrás, al final del siglo XIX. Ustedes pueden considerar, entonces, a John Comfort Fillmore -un pianista y pionero que hizo grabaciones originales al campo, en América del Norte Nativa- activo en ese momento. En 1895 y 1899, él escribió artículos en el *Periódico de Folklore Americano* ("Journal of American Folklore") y en el *Antropólogo Americano* ("American Anthropologist"), para sostener que las leyes acústicas naturales y universales están debajo de la lógica armónica latente de las melodías vocales americanas nativas. Por consiguiente, él produjo transcripciones de grabaciones del campo tempranas en cilindro de cera, en la forma de arreglos del piano armonizados, y los presentó como revelaciones de lo que los indios americanos quisieron cantar, pero no pudieron realizar. Este trabajo atrajo al etnomusicólogo (Frances Densmore) y al antropólogo (Franz Boas) más prominentes de esos días, aunque, luego, ambos rechazaron los métodos de Fillmore, reconociéndolos más como reflejos de un nacionalismo romántico de sus composiciones (por ejemplo, *Fantasía Indiana Número Uno* para Orquesta Completa, 1890) que una investigación erudita para el universalismo acústico.

Cien años más tarde, los Deep Forest trabajan con sus "samplers", sintetizadores y cajas de ritmo. Escuchando grabaciones viejas, buscan ritmos naturales; entonces, en colaboraciones virtuales con los indígenas, amplifican el ritmo latente que oyen dentro de la diferencia. Escuchando esa amplificación, Jan Garbarek puede distinguir todavía más cosas; arreglando las armonías internas, él propone su espiritualidad subyacente. Estas tensiones de la "música del mundo" -como sus antecedentes primitivistas y románticos nacionalistas, entonces- están asentadas profundamente sobre la exploración (sobre el poder y privilegio de contactar y conocer), de tomar y utilizar. El hecho de que estas fusiones y mezclas se aclamaron como liberatorias e inspiradoras -y que indiscutiblemente traen placer y estímulo a muchos- vuelve a contar una historia de afinidades de modernos y primitivos. Como variedades del primitivismo bien descritas en otros dominios (por ejemplo Rubin 1984; Clifford 1988, 189-214; Torgovnick 1990; Barkan and Bush 1995), la "música del mundo" crea un viaje de descubrimiento, una experiencia sónica de contacto, una desfloración auditiva que penetra la armonía de la diferencia. Y, como otros sitios de descubrimiento,

esto provoca la misma pregunta ansiosa: ¿Es la “música del mundo” una forma de humillación artística, el precio que pagan los primitivos por llamar la atención de los modernos, por ganar la entrada en su mundo de representación? (para el desarrollo y la humillación, ver Sahlins 1992).

Para los que hacen las grabaciones originales y los etnomusicólogos, estos temas de poder y representación pueden ser producto de una humillación diferente: la complicidad. La desesperación de ver proyectos documentarios que se transforman de iconos de la diversidad musical a “materia prima” para el neocolonialismo industrializado, ciertamente, marca el final de toda la inocencia etnomusicológica. La lección para los investigadores es que la confianza de la comunidad, el reconocimiento académico y el prestigio institucional significan pocas cosas cuando alguien está contra la ley internacional de los espectáculos, las compañías magnetofónicas mayores, el mundo de los medios de comunicación y del marketing, las agencias de colecciones musicales, y las estrellas del pop muy caras y altamente protegidas. Aquí ellos son la globalización, y ustedes son los dinosaurios. Y su acción en nombre de la “tradición oral” o de la “herencia” locales puede volverse más una lucha, no menos, cuando sus aliados -como las sociedades profesionales académicas y sus periódicos o, los compositores- “performers” indígenas famosos o, incluso, la UNESCO- se revelan como más débiles o más cómplices en el conjunto de este asunto.

Pero estos fastidios ocasionales de la etnomusicología parecen inmensamente recargados por los placeres de la participación musical, y esa es todavía la ubicación de la “música del mundo”, donde -en su mayor parte- domina la celebración. Los músicos lo pasan muy bien y recuerdan a todos que, para ellos, la “música del mundo” significa la alegría de tocar cualquier tipo de música, en cualquier parte del mundo, con cualquiera (en vivo o virtual) que elijan. Las oportunidades son numerosas para cruzar lo que una vez fueron límites físicos y estéticos. La industria tiene la habilidad de tomar grandes riesgos en el apoyo tecnológico y promocional de esos cruces, y los músicos están deseosos de explorar, de ser identificados como viajeros. El público está contento; hay mucho para escuchar, para comprar, para bailar. El mercado se inunda, con cinco o seis veces más de títulos que hace diez años. Para muchos consumidores esta cantidad aplastante para tener la oportunidad de elegir productos, la imaginan como algún tipo de señal de que la democracia prevalece, que cada voz puede ser oída, cada estilo puede ser comprado, todo está disponible para todos. El deseo de anunciar una visión democrática de la “música del mundo” es esencial en su éxito industrial en el Oeste. Por ejemplo, la página de la “música del mundo” en un catálogo reciente de HMV (“His Master’s Voice”, es decir “La voz de su Señor”) que circuló en mi periódico dominical, empieza: “La mejor Música del Mundo nos recuerda a nuestra comunidad global. La gran música no conoce ningún límite nacional. Muchas de las listas de este año tienen elementos procedentes de más de una influencia, con una celebración que compartir”.

El anuncio de esta visión democrática y liberal para la “música del mundo” incorpora un idealismo sobre los flujos-libres, el compartir y la opción de elegir. Pero enmascara la realidad, donde la visibilidad en la opción de elegir productos se relaciona directamente con el volumen de ventas, la rentabilidad y el estrellato. Músicos exitosos no consiguen

sólo “realezas”¹ sino que también se vuelven la “realeza”, los príncipes y princesas de un reino estético y tecnológico, guardado por las ventas (Keil y Feld, 1994, 321). ¿De qué otra manera podría uno leer y escuchar los Deep Forest y Jan Garabrek presentándose ellos mismos como las víctimas en una historia, en la que ellos se garantizan inmensas ganancias desproporcionadas a las de sus musas? La incapacidad de la “realeza” de la música “pop” de examinar sus privilegios (Lipsitz 1994, 63) y su falta de reflexión sobre cómo los que se promocionan podrían verlo y escucharlo de manera diferente, es un acto asombroso de narcisismo para una industria tal invertida en una imagen democrática de colaboración. Al final, por inspiradora que sea la creación musical, por afirmativa que sea su dimensión participativa, la existencia y el éxito de la “música del mundo”, vuelve a un cliché económico básico de la globalización; el paseo por más y más mercados y nichos del mercado (Harvey, 1989; Kumar 1995). En los casos aquí señalados, vemos cómo los mundos de propietarios y distribuidores musicales, pequeños (UNESCO y Audivis), grandes (Sony) e independientes mayores (ECM) pueden entrar en una interacción inesperada. Vemos aquí cómo la producción puede proceder de la adquisición de una inspiración y una labor barata y lejana.

Vemos cómo los “Eurómos” exóticos pueden estar comercializados a través de tropos nuevos, como el primitivismo-ambiental verde o el romanticismo vanguardista espiritual de la “nueva era”. Vemos cómo lo que está siendo producido tiene un lugar en la zona musical industrial mayor que él de la intensificación de las mercancías, en este caso los encuentros artísticos con indigeneidad – como se asignó en los estilos populares occidentales. En todo, vemos cómo la “música del mundo” participa en la formación de un tipo de multiculturalismo consumidor-amistoso, uno que sigue la lógica de expansión y consolidación del mercado.

Esto es un lugar donde una “nana dulce” podría resonar, principalmente como un tropo musical digno para el proyecto capital de la globalización. Cuando uno se queda dormido, las ensoñaciones doradas de las elites tecnológicas y artísticas se interrumpen por ciclos de vigilancia agitada. Entonces, cubiertos con la promoción, se acunan una vez más y se calman en un firme colchón de inequidades severas y fusiones almohadilladas, y se nutren del pecho corporativo.

Trabajos citados

- APPADURAI, Arjun. 1996. *La modernidad en general: las dimensiones culturales de la globalización*. (“Modernity at large: Cultural dimensions of globalization”). Universidad de Minnesota Press.
- ATTALI, Jacques. 1985. *El ruido: La economía política de la música* (“Noise: The political economy of music”). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARKAN, Elazar y Ronald Bus, eds. 1995. *Prehistorias del futuro: El proyecto primitivista y la cultura del modernismo*. (“Prehistories of the future: The primitivist project and the culture of modernism”). Stanford, Calif. : Stanford University Press.
- BARLOW, Sean y Banning Eyre. 1995. *¡Afropop! Una guía ilustrada de la música africana*

- contemporánea*. ("Afropop! An illustrated guide to centemporary African music"). Edison, N.J. : Chartwell Books.
- BERKAAK, Odd Are. 1988. *Conversación con el autor* (Conversation with autor), 14 de Octubre.
- BLUMENTHAL, Howard J. 1998. *Los Compact Discs de la "Música del Mundo": la guía del oyente* (The world music CD listeyer's guide"). New York: Billboard books.
- BRICARD, Louis. 1996. *Carta a Hugo Zemp*. (Letter to Hugo Zemp), 10 de Octubre.
- BROUGHTON, Simon, et al. 1994. *La "Música del Mundo": La guía general*. ("World Music: The rough guide.") Londres: Rough Guides/ Penguin.
- CHAMBERS, Iain. 1985. *Ritmos urbanos: La música "pop" y la cultura popular*. (Urban rhythms: Pop music and popular culture.)Londres: Macmillan.
- CHANAN, Michael. 1995. *Corporaciones globales y la "música del mundo"*. En "*Tomas repetidas: Una Historia breve de la grabación y sus efectos en la música*". ("Repeated takes: A short history of recording and its effects on music.") Nueva York: Verso.
- CLIFFORD, James. 1988. *La dificultad de la cultura: etnografía, literatura y arte del siglo XX*. ("The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature and art.") Cambridge: Harvard University Press.
- ERLMANN, Veit. 1993. *La política y estética de las músicas transnacionales*. ("The politics and aesthetics of transnational musics.")En *El Mundo de la Música* (The World of music) 35 (2) : 3-15.
- . 1996a. *La estética de la imaginación global: reflexiones sobre la "música del mundo" en los años noventa*. ("The aesthetics of the global imagination: Reflections on world music in the 1990s.")En *Public Culture* 8: 467-87.
- . 1996b. *Canción de la noche: actuación, poder y práctica en África del Sur*. ("Nightsong: Performance, power and practice in South Africa.") Chicago: University of Chicago Press.
- FELD, Steven. 1998. *Notas en el ritmo del mundo*. ("Notes on world beat.")En *Public Culture* 1:31-37; rev. Ed. en Keil y Feld 1994.
- . 1994. *De la "esquizofonía" a "esquismogénesis": Los discursos de la "música del mundo" y del ritmo del mundo*. ("From schizophonia to schismogénesis: The discourses of world music and world beat.") En Keil y Feld 1994.
- . 1996. *Pop pigmeo: Una genealogía de la mimesis "esquizofónica"*. ("Pypmy Pop: A genealogy of schizophonic mimesis"). En el Anuario para la música tradicional (Yearbook of Tradicional Music) 28:1-35.
- FILMORE, John Comfort. 1895. *¿Qué piensan, hacen y quieren decir los indios cuando cantan y cómo lo consiguen?* ("What do Indians mean to do when they sing, and how far do they succeed?") En el Periódico del Folklore Americano (Journal of American Folklore) 8:139-141.
- . 1899. *La estructura armónica de la música india*. ("The harmonic structure of Indian music.") American Anthropologist. 1:297-318.
- FRITH, Simon. 1983. *Efectos del sonido: juventud, ocio y la política del "rock"*. ("Sound effects: youth, leisure and the politics of rock.") Londres: Constable.

- , ed. 1989. *La "Música del Mundo", la política y el cambio social*. ("World Music, politics and social change.") Manchester: Manchester University Press.
- , ed. 1993. *La música y los derechos de la propiedad literaria*. ("Music and copyright.") Edinburgh: Edinburg University Press.
- GAROFALO, Reebe. 1993. *El mundo de quién, qué ritmo: La industria musical transnacional, identidad e imperialismo cultural*. ("Whose world, what beat: The transnational music industry, identity and cultural imperialism.") *The World of Music (El Mundo de la Música)* 35(2) : 16-32.
- GOLDMAN, Erik. 1995. *En profundidad con los Deep Forest*. ("In depth with Deep Forest.") *Rhythm Music* 4(8):36-39,53.
- GOODWIN, Andrew y Joe Gore. 1990. *El ritmo del mundo y el debate del imperialismo cultural*. ("World beat and the cultural imperialism debate.") *Socialist Review* 20(3):63-80.
- GRIFFITHS, Paul. 1999. *Cuando un saxofón puede ofrecer una oración*. (When a saxophone can offer a prayer). *New York Times*, 23 de marzo, E3.
- GUIBAULT, Jocelyne. 1993. *Redefiniendo el "local" a través de la "música del mundo"*. (On redefining the "local" through world music.) *The World of Music*. 35(2):33-47.
- . 1997. *Interpretando la "música del mundo": Un desafío en la teoría y práctica*. (Interpreting world music: A challenge in theory and practice.) *Popular Music* 16:31-44.
- HAMM, Charles. 1989. *Graceland re-visitada*. (Graceland revisited.) *Popular Music* 8:299-303.
- HARVEY, David. 1989. *La condición de la posmodernidad*. (*The condition of postmodernity*.) Oxford: Basil Blackwell.
- HAYWARD, Philip. 1998. *La música a las fronteras: No Anegando, Ondulando y su compromiso con la cultura de Papua Nueva Guinea*. (Music at the borders: Not Drowning, Waving and their engagement with Papua New Guinean culture.) Londre: John Libby.
- KEIL, Charles, y Steven Feld. 1994. *Ritmos comercializados*. (Commodified grooves.) En "Music Grooves" (ritmos de música). Chicago: University of Chicago Press.
- KUMAR, Krishnan. 1995. *De la sociedad post-industrial a la posmoderna: Teorías nuevas para el mundo contemporáneo*. (From post-industrial to post-modern society: New theories of the contemporary world.) Cambridge: Blackwell.
- LIE, Marit. 1998. *Conversación con el autor* (Conversation with autor), 26 de octubre.
- . 1999. *Conversación con el autor*, 9 de febrero.
- LIPSITZ, George. 1994. *Vías transversales peligrosas: Música popular, postmodernismo y las poéticas del lugar*. (Dangerous crossroads: Popular music, postmodernism and the poetics of place). Nueva York. Verso.
- MCCLARY, Susan. 1991. *Extremos femeninos: música, género y sexualidad*. (Feminine endings: Music, gender and sexuality). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MEINTJES, Louise. 1990. *Graceland de Paul Simon, Sudáfrica y la mediación del significado musical*. (Paul Simon's Graceland, South Africa and the mediation of musical meaning). *Ethnomusicology* 34(1):37-73.

- MIDDLETON, Richard. 1990. *Estudiando la música popular*. (Studying popular music). Philadelphia. Penn. : Open University Press.
- MILLS, Sherylle. 1996. *La música indígena y la ley: Un análisis de legislación nacional e internacional*. (Indigenous music and the law: An análisis of national and international legislation). Yearbook for Traditional Music (Anuario de la Música Tradicional) 28:57-86.
- MITCHELL, Tony. 1996. *Música popular e identidad local: Rock, pop y rap en Europa y Oceanía*. (Popular music and local identity: Rock, pop and rap in Europe and Oceanía). Londres: Leicester University Press.
- NEUENFELDT, Karl, ed. 1997. *El didjeridu: De Arnhem Land a Internet*. (The didjeridu: From Arnhem Land to Internet). Londres: John Libby.
- PARELES, Jon. 1998. *Un latido del corazón global en Compact Discs*. (A global heartbeat on CDs). New York Times, 29 de enero, El, 26.
- PRIOR, Sian. 1996. *Entrevista a los Deep Forest*. (Deep Forest Interview). Arts Today, ABC Radio Australia, 18 de octubre.
- ROTHENBERG, David. 1998. *Los sonidos del cambio global: ritmos diferentes, nuevas ideas*. (The sounds of global change: Different beats, new ideas). Chronicle of Higher education (Crónica de la Educación Superior), 5 de junio, B8.
- RUBIN, William, ed. 1984. *El "primitivismo" en el arte del vigésimo siglo: Afinidad de lo tribal y lo moderno*. ("Primitivism" in twentieth-century art: Affinity of the Tribal and the Modern). Nueva York: Museo del Arte Moderno.
- SAHLINS, Marshall. 1992. *La economía del hombre-del-desarrollo*. (The economics of develop-man in the Pacific). RES 21:13-25.
- SANCHEZ, Michael Y Eric Mouquet. 1996. *Carta a Hugo Zemp*. (Letter to Hugo Zemp), 1 de octubre.
- SEEGER, Anthony. 1992. *Etnomusicología y la ley de la música*. (Ethnomusicology and music law). Ethnomusicology 36:345-59
- . 1996. *Etnomusicólogos, archivos, organizaciones y la ética cambiante de la propiedad intelectual*. (Ethnomusicologists, archives, profesional organizations and the shifting ethics of intellectual property). Yearbook for Traditional Music (Anuario de la música Tradicional) 28:87-105.
- SHARMA, Ashwani. 1996. *Sonidos orientales: La (im)posibilidad de teorizar culturas musicales asiáticas*. (Sounds oriental: The (im)possibility of theorizing Asian musical culture.) En Sharma, Hutnyk y Sharma 1996.
- SHARMA, Sanjay, John Hutnyk y Ashwani Sharma, eds., 1996. *Ritmos des-orientados: la política de la nueva música de baile asiática*. (Dis-orientating rythms: The politics of the new Asian dance music). Londres: Zed Books.
- SHEPHERD, John. 1991. *La música como texto social*. (Music as social text.) Cambridge, England: Polity.
- SPENCER, Peter. 1992. *Ritmo del mundo: una guía del oyente sobre la "música del mundo" contemporánea en CD*. (World beat: A listener's guide to contemporary world music on CD.) Chicago: A Capella Books.

- SWEENEY, Philip. 1991. *El directorio de la "música del mundo" de "Virgin"*. (The Virgin directory of world music.) Nueva York: Henry Holt.
- TAUSSIG, Michael. 1993. *Mimesis y alteridad: una historia particular de los sentidos*. (Mimesis and alterity: A particular history of the senses.) Nueva York: Routledge.
- TAYLOR, Timothy. 1997. *Pop global: La "música del mundo" y los mercados del mundo*. (Global pop: World music, world markets.) Nueva York: Routledge.
- TORGOVNICK, Marianna. 1990. *Yendo primitivo: intelectuales salvajes, vidas modernas*. (Gone primitive: Savage intellects, modern lives) Chicago: University of Chicago Press.
- ZEMP, Hugo. 1996. *El/Un etnomusicólogo y los negocios de la música*. (The/An ethnomusicologist and the music business.) Yearbook for Traditional Music (Anuario de la Música Tradicional) 28:36-56
- . 1999. *Conversación con el autor* (conversación with autor), 8 de marzo.
- ZIF, Bruce y Pratima V. Rao, eds. 1997. *Poder prestado: ensayos en la apropiación cultural*. (Borrowed power: essays on cultural appropriation.) New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- ZWERIN, Mike. 1998. *Putamayo y los secretos de la "música del mundo"*. (Putamayo and the secrets of world music). International Herald Tribune, 24 de febrero, np.

Traducción: Lila Katsátou.

Transculturaciones espirituales y Vanguardia: John Cage y el Zen.

José Antonio González Alcantud

Centro de Investigaciones Etnológicas «Angel Ganivet»

Contaré una anécdota para comenzar. Tuve la suerte hace pocos años de pasar un fin de semana en el apartamento neoyorkino de mi fallecida amiga, la antropóloga Mimí Lee Kaprow. También se encontraba allí su hermano el célebre expresionista abstracto y performancista Alan Kaprow. Alan fue uno de los más afamados creadores de happenings en los años sesenta, y compartió pupitre con John Cage en la New School of Social Research¹. Se le puede considerar codiscípulo y discípulo a la vez de Cage. Kaprow nos preparó unos espaguetis deliciosos para cuya elaboración empleó varias horas, sin prisa y como si estuviese pintando un cuadro. Respondía en algo al pragmatismo del que hacía gala el propio Cage: «eres lo que comes». Protestó mucho de las vinos que tenía su querida hermana, y yo me ví abocado a buscar un buen tinto por los puestos de los puertorriqueños. Mimí nos hizo también la siguiente observación: mi hermano está metido en eso del zen. La conversación que siguió a la cena fue rica en comentarios y observaciones. Una de ellas era sobre el exotismo en las vanguardias artísticas, asunto al cual yo había consagrado seis años antes un libro. Alan me aseguró que las primeras vanguardias no absorbieron el verdadero sentido de la alteridad, que el exotismo era tan puramente burgués como el sacrificio a que sometieron su vida personal en función de la trayectoria profesional. Me recomendó amablemente, con amistad, no seguir por esa vía.

Ni siquiera los «beat» parecen haber asumido plenamente el rol del exota seducido por las estéticas de la alteridad. Se sabe, por ejemplo, que cuando Jack Kerouac vivió en el calle 118, cerca de la Columbia y de Harlem, en los años cuarenta, acaba lógicamente atraído por el jazz de Ben Webster y Dizzy Gillespie, en definitiva por la bohemia que sugiere la atracción por lo negro en un país en plena segregación racial (Campbell, 2000: 19). Se conoce también que cuando W. Burroughs y sus compañeros aterrizan en Tánger van a la búsqueda del «santuario de la no interferencia», al lugar donde dar rienda suelta a sus deseos sexuales y a

1. El rol de la New School for Social Research entre los intelectuales neoyorkinos, propiamente americanos y también de origen europeo merece un aparte. Cage dice haber tenido sus primeros contactos con Henry Cowell, de la New School, en los años treinta en California. Pero sólo en los años cincuenta fructificará esta relación en la enseñanza de Cage a un grupo de personas entre los que destaca Alan Kaprow (Cage, 1991: 118-119). La New School había acogido igualmente al antropólogo Claude Lévi-Strauss, entre los años 1941-47; allí enseña un curso de sociología de América Latina contemporánea. Más adelante, durante la guerra mundial, se formará en el interior de la New School un nuevo grupo: l'École libre des hautes études. A través de este mundo, Lévi-Strauss entrará en contacto con los surrealistas exilados, entre otros con André Breton y Max Ernst (Cohen-Solal, 1999: 17). Podemos preguntarnos si existió alguna relación siquiera situacional entre el antropólogo estructuralista que consagró una tetralogía mitográfica al mundo de la música, y el músico que puso a la alteridad radical en el seno de la composición musical.

sus noches de kiff y opio, sin límites, y con los autóctonos decorando el cuadro como figura de fondo(Poole,1992:25). Todo ello acontece por la inclinación de los vanguardistas americanos hacia el lado negro de la existencia, y no tanto hacia la seducción exotista, algo mucho más europeo.

Ahora años después, comienzo por vez primera a entusiasmarme por la vanguardia americana de la generación beat, en la que la asunción de la alteridad no creo que fuese sólo exterior, ya que modificó profundamente la percepción musical sobre todo. La antropología política contemporánea ha rescatado la idea de «resistencia», y el zen quiere evitar los obstáculos y por tanto las resistencias mismas. Son vías antagónicas, al menos en apariencia. Pero de hecho, tanto el concepto de «resistencia» como la apertura occidental al zen, proceden del mundo norteamericano. Me lo recordó Alan Kaprow: «Entre nosotros los estadounidenses no existen las jerarquías que en Europa». Esa es una clave para entender que el zen fuese y sea mejor recepcionado en Norteamérica que en Europa. La alteridad operó allá verdaderas mutaciones sin necesidad de predicar el «métissage», y sin tener que cruzarnos con los trayectos de la atracción exotista.

I. La recepción del Zen en la Vanguardia Europea y Norteamericana

La relación analógica entre el zen y la vanguardia europea ha sido destacada recientemente por W.Bahk. No se trataría tanto de comprobar si ha existido una real influencia entre el zen y movimientos como el dadaísmo o el surrealismo, lo cual tampoco es descartable en individuos como el rumano T.Tzara, dada la tradición extremorientalista alemana en el siglo XIX, como de hallar las analogías de fondo entre una y otra manera de pensamiento. Bahk señala la inclinación negacionista extrema del dadaísmo, negacionismo que busca la negación del yo, creando a la vez situaciones paradójicas; esta actitud es común con el zen: «La afirmación de Tzara de que 'él no ha existido nunca' parece un eco de lo que se entiende por Zen, cuya visión del mundo es 'Vacío', o 'cero'. Su esfuerzo por abolir todas las relaciones lógicas aspira a la misma meta que el Zen. La insistencia de Tristan Tzara en la 'dislocación del lenguaje' suena como el 'no-verbalismo' del Zen»(Bahk,1997:67). Mas esta similitud se apaga al poco de alcanzar la finalidad del zen: «Tzara lo negó todo, mas no encontró el paradero real de la libertad de negación». Otra similitud, si se quiere de «método», es la analogía entre la poética irracional del zen y la de la vanguardia europea, ya que ambas no tenían pretensiones «espirituales» sino de representar paradójica, intuitiva y primariamente el mundo en su absurdidad y plenitud a la vez. Más allá de cualquier analogía transcultural sin contacto con lo real, constata W.Bahk la existencia de personas concretas como el poeta Takahashi Shinkichi, quien en un temprano 1925 conociera y divulgara el vanguardismo poético occidental en Japón, encontrando grandes similitudes en este y el budismo zen.

La relación entre vanguardia y zen, por consiguiente, hemos de retrotraerla a los años veinte, en plena efervescencia del vanguardismo. De otra parte, la efectiva y demostrable introducción del budismo zen en Estados Unidos fue debida fundamentalmente a D.T.Suzuki, quien en los años cuarenta y en especial desde la Columbia University encontrará un amplio eco

en diversos sectores intelectuales. Uno de ellos será en el campo de psicoanálisis. C.G.Jung se interesó por la obra de Suzuki, y a través de ella comparará las posibilidades terapéuticas del psicoanálisis y del zen. Dirá al respecto: «Las tareas de la psicoterapia son mucho más variadas y cada una de las fases del largo proceso está mucho más llena de contradicciones que en el zen. Por estos y otros muchos motivos ni es recomendable ni siquiera posible una directa aplicación del zen a las condiciones occidentales. Pero tampoco puede ser indiferente para un psicoterapeuta que toma en serio el problema de la finalidad de su terapia, el saber a qué resultado final aspira el método oriental de ‘cura’ espiritual, es decir, la recomposición de la totalidad» (Jung, 1992:31). Esta curiosidad jungiana sobre el zen, y su rechazo último a aceptarlo como vía curativa de la espiritualidad del hombre occidental, no agotó, sin embargo, las posibilidades dialógicas entre psicoanálisis y budismo. Otro célebre psicoanalista, E.Fromm, organizaría en 1957 en la Universidad nacional autónoma de México un seminario específico sobre psicoanálisis y budismo zen, cuya importancia merece ser resaltada.

En el seminario del 57, Suzuki y Fromm opusieron creativamente la fenomenología sobre el inconsciente del zen y del psicoanálisis. Fromm presenta el problema en términos curativos respecto a la «maladie du siècle». La ayuda que ofrecería en este ámbito el psicoanálisis «es -y debe ser-, según Fromm, diferente de la ‘curación’ que consiste en suprimir los síntomas y que se ofrece a los que no pueden funcionar socialmente. Para los que sufren de la enajenación, la curación no consiste en la *ausencia de enfermedad*, sino en la *presencia del bienestar*» (Fromm, 1998:94). La actitud del zen en referencia a esta terapia que sus cultivadores consideraban científica, pero que muchos de sus críticos asociaban a otras técnicas precedentes de curación por la palabra más o menos místicas, se rige por este principio básico: «El zen(...) no tiene ninguna objeción al enfoque científico de la realidad; el zen sólo pretende decir a los científicos que el suyo no es el único método sino que existe otro que, según el zen, es más directo, más interior y más real y personal, método que los científicos pueden llamar subjetivo pero que no lo es de la manera en que ellos lo designarían o definirían» (Suzuki, 1998:39). Se trataría para el zen de penetrar en el corazón de las cosas, ya que la verdad está en ellas mismas, y no en el exterior ni en otras explicaciones causales, empleando para ello el abandono y el silencio. Estos últimos, abandono y silencio, operarían en contra del utilitarismo y en oposición igualmente a las distinciones tajantes entre binarismos fundantes. Así se expresa Suzuki: «En Occidente, ‘sí’ y ‘no’ es ‘no’; ‘sí’ nunca puede ser ‘no’ o viceversa. Oriente hace que el ‘sí’ se deslice hacia el ‘no’ y el ‘no’ hacia el ‘sí’; no hay una división precisa entre ‘sí’ y ‘no’. Es la naturaleza de la vida la que es así. Sólo en lógica es inerradicable la división. La lógica fue creada por los hombres para contribuir a las actividades utilitarias» (Suzuki, 1998:18).

El descubrimiento mutuo de Occidente y Extremo Oriente, había comenzado en el último tercio del siglo XIX con la influencia de la pintura impresionista en Japón, y la de la pintura japonesa sobre los autores franceses. De los años veinte a cuarenta la curiosidad por la espiritualidad zen dió como resultado la confluencia con la inquieta vanguardia europea y americana, empeñada en explorar la ilogicidad paradójica del mundo real. La dialógica Oriente/ Occidente había pasado de esta forma del deseo estético a la indagación surreal del ser.

II. El budismo singular de John Cage.

El compositor Sam Richards ha trazado en su biografía de John Cage todas las dimensiones del compositor, el cual presenta a lo largo de su trayectoria biográfica numerosas caras, todas ellas presididas por el deseo de inventar, en expresión de Stockhausen, un nuevo mundo y unas nuevas técnicas performancísticas y musicales. El temprano descubrimiento del budismo zen a través las enseñanzas que Daisetz T. Suzuki llevado a efecto en la Universidad de Columbia a finales de los años cuarenta, hicieron de Cage un auténtico maestro zen. «Las clases de Suzuki sobre el zen cambian a Cage irrevocablemente», ha escrito Richards. Pero este descubrimiento partía de fundamentos anteriores, sobre todo del interés que en los años treinta tuvo Cage por la filosofía y el pensamiento hindú. «Desde que empecé a estudiar filosofía oriental, la introduje en mi música. En aquella época, siempre se pretendía que un compositor tuviera algo que decir. Y bien, lo que yo decía no era más que lo que había comprendido, por entonces, de la filosofía oriental, ante todo la de Shri Ramakrishna, la de la India. El Zen sólo llegó más tarde»(Cage, 1981:38).

Se ha señalado también la influencia de Ananda Coomaraswamy, en el periodo 1948 a 1951. «Coomaraswamy ha encauzado el interés de Cage hacia las «nueve emociones permanentes» y su común tendencia hacia la tranquilidad como fundamento de la filosofía india, como mejor punto de vista: creación, preservación, destrucción y quintaesencia. Pero las emociones y conceptos implican relaciones. En orden a expresarlas en música el compositor se ve envuelto en alguna vía de experiencia él mismo»(Richards, 1986:96-97). Por estas vías del conocimiento Cage llega al cambio de métodos de composición en los primeros cincuenta. Quizás a través de Coomaraswamy pudo inferir Cage una percepción artesana y utilitaria del arte: «Se da por sentado -escribió el especialista hindú- que el artista siempre trabaja 'por el bien de la cosa que hay que hacer'; de la coincidencia con la perfección resulta inevitablemente que esta operación siempre tiende a la producción de una obra bella. Pero esto es algo muy distinto que decir que el artista siempre persigue descubrir y comunicar belleza. En el taller del maestro artesano la belleza no es una causa final de la obra, sino un accidente inevitable»(Coomaraswamy, 1980b:77). La posición de Cage es antiestética en cuanto que no busca la belleza en sus composiciones sino que la encuentra. Esta disposición de espera lo abre a la espiritualidad oriental.

Pero el decisivo descubrimiento para Cage en las enseñanzas de D. Suzuki fue el «I Ching», el libro confuciano de los cambios. «Este antiguo oráculo de adivinación chino opera en Cage una usual referencia al cambio, aunque la sincronicidad puede ser el mejor término»(Richards, 1986:92). La combinación de la diacronía o tiempo lineal y la sincronía o tiempo vertical, como bases de la adivinación en el «I Ching», darán que pensar a Cage en que además de la aplicación del azar, el problema sustantivo que deberá insertar a la música es el tiempo.

Un tiempo que comienza a ser comprendido en la lógica de la filosofía oriental aprendida a través de Coomaraswamy, quien hacía notar la confusión entre la percepción temporal occidental, para la cual el tiempo es una sucesión de «instantes» y la concepción oriental: «Esta confusión puede desaparecer si advertimos que ninguno de estos instantes tiene

duración; en cuanto a su medida, todos ellos son ceros, cuya suma es inconcebible. Es una cuestión de relatividad; somos 'nosotros' los que estamos en movimiento, mientras que el instante es inmutable y sólo aparenta desplazarse»(Coomaraswamy, 1980a:15). Cage trabajará sobre una de las parcelas de la música, la fraseología o el tiempo: «Llegué a ese concepto de tiempo musical -o, si usted lo prefiere de la fraseología- a partir de una consideración sobre la naturaleza del sonido, que, según me pareció, posee cuatro dimensiones: altura, intensidad, timbre y duración(...) Me di cuenta de que una estructura fundada sobre el ritmo, o el tiempo, sobre la duración, podía ofrecer hospitalidad tanto a los ruidos como a los sonidos conceptuados como musicales»(Cage, 1981:81).

Hasta que el budismo fue popularizado en Estados Unidos por D.T.Suzuki en los años cuarenta y cincuenta, la trayectoria de esta enseñanza espiritual en aquel país había sido tortuosa por cuanto la habían ejercido, sobre todo en una «gallery of marginal and intriguing characters», personajes tales como Emerson, Thoreau, Madame Blavatsky y el coronel Olcott. Sólo entonces comienza a encontrar acogida en personas como Cage o Kaprow y otros vanguardistas. En los años sesenta la influencia llegará incluso a los alrededores de la generación «beat», la cual pretenderá alcanzar una vía de conocimiento sostenida en la negación del mundo contemporáneo en la que buscarán ciertas analogías con el zen, como ocurriera años antes con los dadás europeos. Alan Watts, un joven pastor protestante inglés llegará al zen a través asimismo de las enseñanzas de Suzuki, y hará una reflexión crítica sobre la imposibilidad de encontrar analogías formales en el método de conocimiento de los beat y el zen, por más que pudiera desarrollarse una convergencia futura por insuficiencia de la primera vía. Alan Watts reúne en la navidad de 1950 en su casa a diversas personas interesadas por el zen, entre las cuales se encuentran John Cage y Luisa Coomaraswami. Discuten sobre las influencias culturales que producen los viajes transculturales entre Asia y America, y las innovaciones que estas influencias están produciendo en la costa oeste. Un año después Watts se traslada a San Francisco a enseñar en la Academic of Asian Studies de aquella ciudad. Está movido por la aparición de una apreciación estética del zen entre «artists and writers who were living what was known as Beat way of life»(Watts, 1997:XVII). Al final, piensa que esta vía «beat» «puede ser vulnerable al ridículo porque procede de estos parásitos, aunque no harán ningún daño ni perderán ningún amigo de valor»(Watts, 1997:25). Reduce Watts la cuestión de la «vía beat» a un problema de jovencitos bohemios.

Cage reconoce diferencias iniciales con Watts, quien probablemente le recriminara su intento de aprehender el zen desde la bohemia, y que escribirá un texto directamente dirigido contra él. A lo cual contesta Cage: «Acerca de la música, [Watts] sostenía que no se debe tomar el rumor de las grandes ciudades y trasplantarlo a una sala de conciertos: separar los sonidos de su ambiente era, a su juicio, algo funesto. Y bien, ¡jamás pretendí otra cosa! Y mi deseo más profundo sería que por fin escucharan los sonidos en su ámbito mismo. En su espacio natural. Análogamente, a Watts no le gustaba mi música silenciosa, la consideraba nada más que el 'arte moderno', es decir como una provocación. Pero leyó mi libro 'Silence' y su opinión cambió por completo». La opinión de Cage sobre Watts se completa con su acuerdo sobre la recepción «beat» del zen y sobre el lugar central que poseen las «utilidades» en éste. Veamos parte del diálogo que mantuvo con Daniel Charles a este

propósito: «D.C.- Supongo, en consecuencia, que usted comparte su punto de vista sobre los perjuicios traídos (...) por la mentalidad 'square zen', es decir, el esnobismo de los eruditos, y por el temperamento 'beat', o sea, la curiosidad apresurada de los hippies. J.C.- Sí, Alan Watts es sin duda alguna un erudito, pero ha superado su erudición, y lo que escribe es muy legible. No es un hippie. Se define a sí mismo como un 'bohémio'. Pienso, como él, que el zen se inclina más hacia el lado de los 'bohémios', no necesariamente por el de los hippies ni de los sinólogos. Por otro lado, es preciso consignar que Alan Watts nunca tuvo un apetito particular por las artes. En cambio, para el pensamiento, y para la cocina, ¡es un chef extraordinario! (...) D.C.- Y en Watts existe ese sentimiento de respeto por las utilidades que es también suyo. J.C.- Y también ha dicho que la propiedad privada se desplomará por obra de la tecnología. Tiene ideas muy parecidas a las mías sobre abundancia y acumulación» (Cage, 1981:124-125).

Ahora bien, Watts no siendo ni japonés ni chino, reclama para los occidentales la posibilidad de interpretar el pensamiento zen, sustrayéndolo en cierta forma e implícitamente a la tiranía de los «maestros» orientales, incluido en cierta forma el propio Suzuki. De hecho, Cage lo que hace es interpretar el budismo zen a su modo, subordinándolo al proceso de creación. De alguna manera, la idea de Dios sale fuera del objeto de Cage, para centrarse en la creatividad espiritual, y convergiendo con la tradición pragmática americana (las «utilidades»), inducidas por la filosofía de Williams James. La tradición zen, sin embargo, conduciría en otra dirección distinta a la de Cage: «La disciplina de la mente, y la aceptación de la tradición y la convención, el arte zen es enteramente un arte del gesto y posee un raro grado de inmediatez y espontaneidad» (Richards, 1996:102). La intuición está desarrollada pero no responde a los patrones de Cage y a la filosofía occidental del arte, que ha rehabilitado el lugar del azar (chance) como creador «natural», algo que procede más de las vanguardias históricas europeas, y en particular del surrealismo.

III. El yo, la armonización del ruido y la escucha del silencio.

El que nuestra época sea especialmente ruidosa y locuaz abre las infinitas posibilidades del silencio. «La saturación de la palabra lleva a la fascinación por el silencio», se ha escrito. De ahí que «el silencio resuena como una nostalgia, [que] estimula el deseo de una escucha pausada del murmullo del mundo» (Breton, 2001). En él es donde se instala con facilidad el zen.

Es sobradamente conocido que el zen pretende la anulación del yo, de sus aristas y núcleos endurecidos, para alcanzar la «iluminación interior». En esta lógica la práctica del silencio, como de la paradoja, resultan elementales. Diremos algo sobre el silencio oriental: «Tal silencio y quietud no se basan en una actitud de indolencia o pereza. El silencio oriental no es el silencio del desierto, que está desnudo de toda manifestación de vida, tampoco el de un cadáver (...) Se trata de 'la tranquilidad del trueno' en medio de las llamas y el tumulto de corrientes eléctricas que se cruzan» (Suzuki, 1992:42-43). Cage relaciona su descubrimiento del silencio con el descubrimiento paralelo del zen. Para calibrar en todo su alcance esta relación merece la pena exponer «in extenso» el diálogo entre Daniel Charles y el

músico: «J.C.- Si el silencio no existe, sólo tenemos sonidos. Pero en ese momento, uno empieza a darse cuenta de que ya no tiene necesidad de estructura. Poco a poco, quebré toda estructura(...) El sonido ya no es un obstáculo para el silencio, el silencio ya no sirve de pantalla al sonido. D.C.- Volver a los sonidos, en consecuencia, significa volver, más acá de toda estructura, a los sonidos 'acompañados' por la nada. J.C.- Y el retorno lleva a algo completamente natural: los hombres son de nuevo hombres, y los sonidos de nuevo sonidos. D.C.- ¿Dejaron alguna vez de serlo?. J.C.- ¡Por supuesto que no! Pero el Zen ha mostrado todo eso mejor que nosotros. D.C.- Su proceder, en consecuencia, parte del Zen. J.C.- No, no del todo. Hay algo más que el Zen»(Cage,1981:31-32).

En realidad, Cage está planteando la reintegración de la estética al hombre; está acusando a la estética occidental de suplir los desperfectos del hombre creando el «esteticismo», entre ellos un irreal silencio absoluto. Este movimiento nos resulta hoy bastante actual, quizás por la relación tan estrecha entre mercado, impostura y arte, donde el «silencio» ha encontrado «valor» comercial, dada su escasez. En esta misma línea se ha expresado Susan Sontag: «En la obra de arte individual[contemporánea] ingresa un nuevo elemento que se convierte en parte integrante de ella: la exhortación(tácita o explícita) a abolirla y, en última instancia, a abolir el arte mismo». Y continúa añadiendo Sontag: «En esta acepción, como culminación, el silencio postula un talante de ultimación diametralmente opuesto al talante que rige la forma tradicional y sería en que el artista artificioso emplea el silencio(...): como zona de meditación, como preparación para la maduración espiritual, como dura prueba que culmina con la conquista del derecho a hablar»(Sontag,1997:17).

La sensibilización hacia los ruidos es paralela a la escucha del silencio. Aquí Cage bebe directamente del ruidismo futurista. Se interesa en especial por los ruidos ambientes y por la radio. Marinetti había explorado el mundo de la radio, mientras que Luigi Russolo lo había hecho con el arte del ruido. «Una observación general que sirve para estudiar los ruidos en la ciudad es esta: generalmente en los lugares donde se producen ruidos continuos(calles muy frecuentadas, oficinas,etc.) existe siempre un ruido de fondo bajo continuo, independiente hasta cierto punto de los variados ruidos rítmicos que se producen. Este ruido es como un 'bajo continuo sostenido, que sirve de pedal a todos los otros ruidos» (Russolo,1998:33). Russolo definirá las categorías ruido y sonido de la siguiente manera: «Se llama sonido al producto de una sucesión regular y periódica de vibraciones; ruido, en cambio, al producto de movimientos irregulares, tanto, en el tiempo como por la intensidad». Para concluir con espíritu utópico que el ruidismo futurista lo que desea es «entonar y regular armónica y rítmicamente estos variadísimos ruidos»(Russolo,1998:12). No podemos olvidar que John Cage hará la siguiente declaración de intenciones musicales en la famosa conferencia pronunciada en 1937 en Seattle, pero que no fue publicada hasta 1958, y que es conocida como el «credo» de Cage: «Dondequiera que estemos, lo que oímos es ruido. Cuando lo ignoramos, nos incomoda. Cuando lo escuchamos, descubrimos que es fascinante. El sonido de un camión a 90 kilómetros por hora. los ruidos parásitos entre una emisora de radio y otra. La lluvia. Nosotros queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos, no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales»(Cage,1973:65). A veintitrés años del pronunciamiento ruidista de Russolo en 1913, Cage vuelve a los ruidos,

pero será a las microfrecuencias de veinticuatro radios con un compás 4/4. Sin embargo, en el ruido brota la paradoja, como en el zen: el silencio. Dice John Cage de una de estas experiencias de mitad de los años cincuenta: «La primera interpretación carecía de sonido. Dos amigos míos(...), atribuyeron la ausencia de sonido al hecho de que era demasiado tarde, era casi medianoche. Sin embargo, yo sabía que la obra era esencialmente silenciosa debido al uso de operaciones de azar y a que había muy pocos sonidos en el receptor de radio, incluso en la emisión diurna, tan pródiga en discursos»(Cage,1994).

Parece abrirse en este periodo de nuevo la disociación entre micro-ruídos en el sentido de Cage, que en esto sigue en cierta forma a Satie y a sus «Vexations», para conseguir efectos emocionales en base al empleo de la repetición, y la música «beat» propiamente dicha, donde la economía del ruido es diametralmente opuesta. «La música [beat] -se escribió en su tiempo- escandaliza a muchos con su candor y su irreverencia, aunque algunas de las melodías más domesticadas contagian los pies de los adultos. Pero para mucha gente es sólo ruido; melodías vulgares tocadas con torpeza y escasa variación de estilo»(Simmons & Winograd,1970:33). Esta música presentada como la hipótesis contemporánea del ruidismo, donde los ruidos no se armonizan sino tras parámetros estéticos kitch, y cuyos efectos sociales están más ligados a la influencia de la percusión que al sonido de la música clásica, distante y domadora del ruidismo, estuvo siempre lejos de los intereses de J.Cage. Al igual que Lévi-Strauss comprende la música wagneriana y no va más allá de sus disonancias, aunque reconoce la existencia de otros mundos, Cage rechaza las posibilidades de alcanzar un punto de acuerdo con la música «popular», con la vía musical «beat», excepto con ciertas modalidades del rock. Su acercamiento al jazz parece haber operado a través de las posibilidades despertadas por la improvisación y el uso del azar, y serán más bien los intérpretes jazzísticos los que reciban la influencia de Cage. Así por ejemplo Jay Clayton o Anthony Braxton(Berendt,1993). Respecto a las experiencias que tuvo en Chicago con músicos de free jazz, nos dice el propio Cage: «Lo que escucho, en la mayor parte de las composiciones de jazz, es una improvisación parecida a un discurso. Un músico contesta a otro. Cada uno, en vez de hacer lo que desea, escucha con los oídos bien abiertos lo que hace otro, y sólo para contestarle mejor. Y lo que se llama free jazz procura sin duda liberarse del reloj y la periodicidad rítmica. El bajo ya no asume el papel de metrónomo. Pero, aun en ese caso, se conserva la sensación de compás temporal. Eso sigue siendo 'música'. Luego el rock lo opone al rechazado jazz: «¿Si usted habla del rock, la cosa cambia. La electrónica ha transformado todo. El jazz está subordinado a sus tradiciones; en el rock las tradiciones se ahogan en su sonoridad(...) Ya nadie tiene por delante un objeto sacudido rítmicamente, como un juguete. Uno está en el objeto, y se da cuenta de que ese objeto es un río... El rock trae un cambio de escala: uno se precipita en la corriente. El rock lo arrastra todo»(Cage,1981:215). Pero en general el diálogo de Cage con las otras músicas populares es dificultoso. Prefiere armonizar los ruidos, y escuchar el silencio, como vías de ascesis del yo musical.

IV. La vida como Performance, la música como alea.

IV.1.- Paralelamente a la introducción del zen se habían recepcionado tanto en Estados

Unidos como en Europa las filosofías hinduistas, como señalamos. La diferencia de apreciación del folclore en la tradición occidental y en la oriental parece obvia y trascendente. «Lo que se ha conservado en los cuentos populares y de hadas y en el arte campesino popular[hindú] -escribió Coomaraswamy- no es en absoluto un cuerpo de simples fábulas infantiles o de entretenimiento, o de vulgar arte decorativo, sino una serie de lo que en realidad son doctrinas esotéricas y símbolos cuyo origen no tiene nada de popular»(Coomaraswamy,1980b:141). Para los occidentales lo popular sería una cultura inferior, mientras para los orientales sería el refugio de culturas sabias periclitadas: he aquí una sustancial diferencia de apreciación. A este tenor Coomaraswamy sostiene que el arte es esencialmente utilitario, y añade: «Nunca insistiremos bastante en que la contemplación no es una pasión, sino un acto». Y en otro lugar dirá: «La intención del artista es hacer el trabajo 'rectamente', secundum rectam rationem artis: es el filósofo quien introduce la palabra 'bello' y quien expone sus condiciones en términos de perfección, armonía y claridad»(Coomaraswamy,1980b:77). De ahí se pasaría a la consideración de que el arte de la vida cotidiana, expresado en el budismo por la predilección de hechos aparentemente intrascendentes como la ceremonia del té o el arte del arquero o del jardinero, en los que prevalece el ahora temporal y la no intencionalidad objetual(Watts,1957:193-ss). La distinción entre culto y popular no parece, pues, operativa, ni tampoco tiene sentido para Cage, como tampoco lo tiene para el hinduismo.

Según D.T.Suzuki, el zen en realidad no es nada, no constituye una corriente filosófica o religiosa, de ahí su atractivo: «En el Zen -escribe- tampoco existen libros sagrados ni doctrinas dogmáticas, ni cualesquiera fórmulas simbólicas, que pudieran hacer accesible la esencia del Zen. Si me preguntara qué enseña el Zen, yo debo responder que el Zen no enseña nada. Las doctrinas que se da el Zen proceden del propio interior de cada uno. Nosotros mismos somos nuestros maestros; el Zen sólo muestra el camino»(Suzuki,1992:46). Esta indeterminación fundada en la libertad interior explota las paradojas y las contraposiciones para extraer de ellas la fuerza de la verdad empírica. Una tradición que viene a coincidir con la perspectiva norteamericana de la pragmática o filosofía de la experiencia, capaz de hacernos reflexionar sobre lo concreto sin perdernos en los laberintos de la filosofía fenomenológica. Esta actitud se contempla en la idea expuesta igualmente por D.T.Suzuki que señala que «el Zen quiere tomar por asalto esta fortaleza de la insensatez y mostrar que nosotros vivimos psicológica o biológicamente, pero no lógicamente»(Suzuki,1992:87). Esta existencia psicológica y/o biológica está tramada en el sentimiento: «El Zen siente que el fuego está caliente y el hielo frío, porque nosotros tiritamos si hiela y recibimos con agrado el fuego. El sentimiento lo es todo». El zen, por tanto, no sería nada sin el sentimiento, añade Suzuki, ya que este principio vital se burlaría de toda abstracción lógica(Suzuki,1992:50). Para ejemplificar los mecanismos de la ironía paradójica, que proceden de las vanguardias clásicas, se ha puesto de relieve, por ejemplo, que John Cage hizo uso de los mecanismos del budismo, tal como veíamos en el zen explicado por Suzuki. La pieza «4 1/2» de Cage, que consiste en cuatro minutos y medio de silencio, podría ser un buen ejemplo de ironía límite(Booth,1986:307), tan recurrente en el zen como en la vanguardia.

En Cage se abre paso la no-intencionalidad procedente de su percepción zen. Esto se

observará en las «performance art» que lleva a cabo con Merce Cunningham. «Justo como Cage funda la música en los sonidos diarios de nuestro entorno, también Cunningham propone que paseando, deteniéndose, saltando y todo lo que tenga rango de movimiento natural puede ser considerado como danza»(Goldberg,1999:124). Hay mucho del Artaud de «El teatro y su doble» en la concepción performancística de Cage y sus coetáneos. Igualmente, parece latir en John Cage la percepción de la música como un más allá de los sonidos. Para Lévi-Strauss, en la misma lógica la música se dirige a un ritmo «natural, que concierne al hecho de que explota unos ritmos orgánicos», mientras que la particularidad propiamente «cultural, consiste en una escala de sonidos musicales cuyo número y separaciones varían según las culturas»(Guilherme,1978:76). Esta doble articulación de la música, entre lo natural y lo cultural, permite a Cage inferir su percepción performancística y musical, explotando tanto la danza como la escucha del silencio.

IV.2.- La defensa de la aleatoriedad en Cage está en consonancia con el empleo del «I Ching» como medio para prospectar el futuro. Así ha narrado John Cage su encuentro casual con el «I Ching»: «Yo no le cobraba las lecciones [a Christian Wolff]. A todo esto su padre era editor. En compensación, Christian me traía los libros editados por su padre. Un día, entre ellos, estaba el «I Ching». Al ver los hexagramas, me impresionó inmediatamente su parecido con los cuadrados mágicos. ¡Era mucho mejor!». Cage confiesa haber empleado el «I Ching» en todos los aspectos de su vida, sobre todo en la vida práctica cotidiana; pero la lentitud del «I Ching» le hizo, en esto como en otros muchos aspectos relacionados con el zen, idear su propio método: «En el caso de 'William Mix' y de otras piezas, me proponía seguir empleando normalmente, como hasta entonces, el 'I Ching'. Pero también quería contar con una forma muy rápida de componer una obra. Los pintores, por ejemplo, trabajan lentamente con óleo y rápidamente con colores al agua. Y bien, mientras reflexionaba sobre ese problema de la velocidad de escritura, miré mi papel y encontré mis colores al agua: de pronto vi que la música, toda la música, ya estaba allí»(Cage,1981:41-42). Así pues, Cage, comienza a ser maestro zen, sin encorsetarse en la ortodoxia budista. Esa aleatoriedad, sin embargo, no es simplemente un azar disipativo. Es ante todo control del accidente. «Una de las grandes aplicaciones del zen -nos dice A.Watts- fue el arte de la esgrima. En esgrima nosotros aprendemos a ser espontáneos, pero aquí, de todas maneras, esto es verdadero ya que el que dude está perdido»(Watts,1997:52). El acto, como en el happening, será el momento clave del proceso creativo.

El sentido aleatorio de la creación musical no parecen haberlo entendido de la misma forma compositores como Luigi Nono o Stockhausen, que sometieron su discurso al hermetismo del orden racional, con exclusión de toda alteridad. Dirá Stockhausen respecto a su encuentro con los músicos americanos, y en particular con Cage, aunque no se refiera a él expresamente: «Así se comprende la reclamación de que el expresionismo abstracto es un fenómeno enteramente americano, el cual algunas personas ahora tratan de justificar filosóficamente con operaciones de azar, el I-Ching y el budismo zen(...) Mas es por una ausencia de tradición que yo encuentro en mi tour de América de 1958 un vida musical enteramente dominada por los inmigrantes alemanes o austríacos»(Maconie,2000:141-142). Entonces la reacción lógica, según Stockhausen, de los jóvenes que quieren estudiar

música frente a este suerte de tiranía musical de los emigrantes centroeuropeos, es apostar por el azar, y justificar esta apuesta con opciones externas, exotizantes. Nono será aún más radical en la opinión contraria al zen, y atacará directamente la validez contemporánea de este sistema de pensamiento: «El imperio celeste se derrumbó, sus estructuras espirituales desaparecieron y la historia desmintió todas sus proyecciones desvelándolas como una tentativa vana del absolutismo del Yo.[Y así, la sentencia de Daisetz Teitaro Suzuki 'vivía en el siglo IX, o en el siglo X, o en el siglo XI, o en el XII, o en el XIII o en el XIV' escrito por Cage(...)] no tiene ningún significado en el pensamiento de hoy día, necesariamente histórico»(Nono,1996:29). La polémica sobre confucionismo y budismo, adquiere una actualidad rabiosa, como en las campañas del líder Mao Tse Tung. Esta similitud funcionará más allá de cualquier casualidad, y afectará a las posiciones políticas de los litigantes. Con otros compositores europeos, sin embargo, la relación personal y musical de John Cage fue más fluida. Es el caso de Pierre Boulez, con quien Cage mantiene una relación muy intensa en los primeros cincuenta, relación que posteriormente se enfriaría, pero cuya primera consecuencia fue que «Cage se fait le prosélyte de Boulez aux États-Unis»; admiración que es recíproca: «il y a donc u appétit réciproque des deux hommes pour savoir ce que l'autre fait, pense, invente»(Nattietz, en Boulez,1991:15-16). Por supuesto, en este caso, al contrario de Stockhausen y Nono, la relación personal y profesional, no está interferida por la política.

V. Adoptar otra alteridad o la democratización del budismo en la vanguardia norteamericana.

La tendencia democratizadora del budismo, según Alan Watts, estaba ya presente en el siglo XVII, en torno a las figuras de los maestros zen Banke y Hakuin, el poeta Basho y el pintor Sengi. Ellos produjeron la llamada por el mismo Watts «democratización de lo esotérico». Ese periodo genera un gran interés en Estados Unidos porque este sería, según Watts, un país transparente, donde el único esoterismo aceptado públicamente serían los secretos oficiales(Watts,1997:73).

Los deseos de encontrar un alter ego que represente en Oriente la tradición del zen, unida a la sed de reformas sociales, llevó a John Cage a valorar equívocamente la figura de Mao Tse Tung como la de un líder zen, practicante de una suerte de protoanarquismo. Estamos, por tanto, en los momentos álgidos de la revolución cultural. Incluso en el texto maoísta «De la contradicción» encuentra la influencia del budismo zen: «Daisetz Suzuki a menudo ha apuntado que el no dualismo del zen con frecuencia en China es el resultado de problemas de recepción en la traducción de textos del budismo indio. El pali tiene sintaxis, el chino no. Las palabras indias para designar conceptos en oposición no existen en chino(...) Leyendo el texto «Sobre la contradicción» de Mao, pienso en él como la expresión actual del no dualismo»(Cage,1998). En 1969 esta supervaloración de Mao procede de la influencia que ejerce sobre Cage R.Buckminster Fuller. Todos esperan la democratización del budismo de la mano de la revolución maoísta, no su destrucción, como de hecho ocurriría en el periodo de la revolución cultural.

Cuando yo personalmente me interesé por las vanguardias históricas europeas, empeñadas

en una lógica de oposición política y estética al poder (G.Alcantud,1989), e incluso su traslación a Estados Unidos en el período de la guerra mundial, procuré eludir a la vanguardia propiamente norteamericana, sobre la que nunca sentí un serio interés. Era su ausencia de finalidad *social y política* la que seguramente me repelía, ya que la intuía perdida en una suerte de soliloquio. Hoy, quizás, estemos en mejores condiciones para entender fenómenos como el pragmatismo filosófico o la propia generación «beat». Por esto en el tiempo presente nos suenan como sonidos celestiales, como bálsamo para nuestras heridas abiertas, tras la debacle de la izquierda intelectual, las palabras de Cage sobre el compromiso, concepto este último tan en boga en la Europa de su tiempo tras los pasos de sus dos grandes propulsores E.Zola y J.P.Sartre: «No estamos comprometidos ni con esto ni con aquello. Como dicen los hindúes: *Neti Neti*(No esto No aquello). Estamos comprometidos con la Nada-en-medio -sepámoslo o no.(Mi corazón sigue latiendo sin que yo mueva un dedo, esté yo esquivando el tráfico o llenándome el estómago. ¿Esfuerzo?)» (Cage, 1974:153). Cage cree que el compromiso social pasa por la práctica de la no obstrucción zen; de ahí que no habrá *triunfo* final, sino que se arribará a una mejor situación sin competir por este triunfo: «Renunciar a la competencia. Ilustración mundial. No es una victoria, algo natural»(Cage,1974:210).

En esta lógica transculturarse, en la acepción acuñada y puesta en circulación por el etnógrafo cubano Fernando Ortiz, es asumir una nueva manera de ser. No puede haber desdoblamiento o engullimiento como tras los conceptos funcionalistas y culturalistas de aculturación y sincretismo. Malinowski comprendió en su etapa panhispánica, con especiales vínculos con Tenerife, México y Cuba, que la transculturación, acuñada por Ortiz, era un concepto superior para comprender las nuevas realidades. Cage fue un músico eficaz, transculturado por la vía de una espiritualidad utilitaria. A él le puede ser aplicada la siguiente frase del «I Ching»: «El desarrollo evolutivo de la Vía de lo Creativo endereza la vida esencial y mantiene intacta la armonía global. Por ello beneficia la honradez y la verdad»(I Ching,1993:27). De esta manera, por la vía creativa, se nos representa hoy día mucho más comprensible y actual la transculturación egotista de un Cage, a través del zen, que el exotismo de las vanguardias históricas clásicas.

En lo que seguramente coinciden las vanguardias históricas, el dadaísmo por ejemplo, y la apuesta cageana, es en el sentido «archi-romántico» de su combate: «Cage -se ha escrito- pone la obra en la naturaleza, para reencontrarla como proceso. Esta proponiendo de una manera pos-dadaísta el gusto «archi-romántico», el cual ha sido claramente propuesto por Schiller en su definición del 'estado estético'»(During,2000:764). La crítica de Adorno a la apuesta por el sonido puro de Cage «no sería más que el reverso del idealismo de la forma pura y de la música absoluta». En esto encontramos, de nuevo, la confrontación con el racionalismo como sistema, algo en la cual coinciden vanguardias históricas europeas y vanguardias americanas, al poner el azar y la sinrazón en el centro de su acción, por más que difieran en la vía, sea la conquista del poder o la obstrucción de éste.

Referencias bibliográficas

- ANONIMO. *I Ching. El libro del cambio*. Versión de Thomas Cleary. Madrid, Edaf, 1993.
- BAHK, Juan W. *Surrealismo y budismo zen. Convergencias y divergencias*. Madrid, Ed. Verbum, 1997.
- BERENDT, Joachim E. *Jazz. Su origen y desarrollo*. Madrid, FCE, 1993.
- BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1986.
- BOULEZ, Pierre & CAGE, John. *Correspondance*. París, Christian Bourgois ed., 1991. Ed. de J.J.Nattiez).
- BRETON, David Le. *El silencio*. Madrid, Ed. Sequitur, 2001.
- CAGE, John. *Del lunes en un año*. México, Era, 1974.
- CAGE, John. *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Caracas, Monte Ávila, 1981.
- CAGE, John. *An Anthology*. Edited by Richard Kostelanetz. New York, Da Capo Press, 1991.
- Cage en radio y cinta. Entrevista por R. Kostelanetz*. Radio Fontana Mix, 1994.
- CAGE, John. *M. Writings '67-'72*. London, Marion Boyars, 1998.
- CAMPBELL, James. *This is the Beat Generation*. London, Vintage, 2000.
- COOMARASWAMY, Ananda K. *El tiempo y la eternidad*. Madrid, Taurus, 1980a.
- COOMARASWAMY, Ananda K. *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Madrid, Taurus, 1980b.
- COHEN-SOLAL, Annie. «Claude L. Strauss aux États-Unis: des portes donnant accès à d'autres mondes et à tous les temps». In: Critique, 1999, nº620-621: 13-25.
- DURING, Élie. «Logiques de l'exécution: Cage/Gould». In: Critique, nº639/640, 2000: 752-769.
- GOLDBERG, Rose Lee. *Performance Art, from futurism to the present*. Londres, Thames and Hudson, 1999.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona, Anthropos, 1989.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern music. A concise history*. Londres, Thames and Hudson, 1996.
- GUILHERME MERQUIOR, José. *La estética de Lévi-Strauss*. Barcelona, Destino, 1978.
- MACONIE, Robin (comp.) *Stockhausen on music. Lectures & Interviews*. London, Marion Boyars, 2000.
- MALINOSWKI, B. «Introducción». In: Ortíz, Fernando. Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978: 3-10.
- NONO, Luigi. *Caminante ejemplar*. Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.
- POOLE, Francis. «Tangier and the Beats: 'Sanctuary of Noninterference'». In: VV.AA. *Tanger*. Espace imaginaire. Tanger, 1992: 25-34.
- RICHARDS, Sam. *John Cage as...* Oxford, Amber Lane Press, 1996.
- RUSSOLO, Luigi. *El arte de los ruidos*. Cuenca, Centro de Creación Experimental, 1998.
- SIMMONS, J.L. & WINOGRAD, B. «Los sonidos de la nueva música». In: C. Nervo et alii. *La música beat*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970: 21-34.

- SONTAG, Susan. «*La estética del silencio*». In: *Estilos radicales*. Madrid, Taurus, 1997: 13-56.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Introducción al budismo zen*. Bilbao, Mensajero, 1992.
- SUZUKI, D.T. & FROMM, E. *Budismo zen y psicoanálisis*. México, FCE, 1998, 3º.
- WATTS, Alan W.(1957) *The Way of Zen*. London, Penguin Books, s.d.
- WATTS, Alan W. *Zen and the Beat Way*. Boston, Eden Grove Edts., 1997.

Etnografía antropológica del flamenco en Granada.

Estructura, sistema y metaestructura.

De Manuel Lorente Rivas. Universidad de Granada y Diputación de Granada. 2001

Alberto González Troyano

Universidad de Sevilla

No suele ser frecuente que un investigador, en antropología, reúna a su vez una larga experiencia previa como miembro activo del campo mismo que ha de estudiarse. En estos raros casos se superponen los estatutos del intérprete y del objeto interpretado, y esta reducción de distancias entre uno y otro puede resultar sumamente beneficiosa cuando se trata, además, de materias de investigación con un lenguaje, unos ritos y unos códigos muy cerrados, y de difícil acceso para los que quieren adentrarse y romper con la habitual postura del mero observador.

El flamenco es uno de esos mundos que, tras una apariencia de manifestación muy difundida y enraizada -quizás de las que más, entre las tradiciones culturales andaluzas- mantiene, a pesar de ello, un gran hermetismo: sus fronteras, dada la peculiaridad y el origen de sus ejecutantes, no son fáciles de traspasar si se pretende ir más allá del umbral de la simple contemplación. Pero el itinerario biográfico de Manuel Lorente acumulaba, por fortuna para su investigación, una serie de vivencias y prácticas -con un recorrido por todas las escalas de la profesión- que le han permitido conocer extensamente, y desde dentro, los distintos avatares del fenómeno social y musical del flamenco. Mas para que esas vivencias significasen algo más que mero testimonio debían ser sometidas al rigor de unos planteamientos antropológicos exigentes y venir avaladas por unos análisis y unos métodos que le permitieran transformar su experiencia personal en conocimiento fundado y reflexión válida también para los otros. Debía contrastar, iluminar, pues, sus propias testificaciones previas con la documentación que ha ido generando, a través de otras fuentes, el flamenco. En principio, ha circunscrito Manuel Lorente el campo de su indagación a Granada y se ha valido, además de su propia práctica, de documentación extraída de la prensa local, y de entrevistas y confesiones aportadas por significativos participantes del mundo del flamenco. Se adentra en la mitad del siglo XIX para aportar las primeras "descripciones que se ofrecen al imaginario local y extranjero, enmarcan a los cantes y bailes en un contexto de vinazo, navaja, lujuria y pasiones sin valla, quedando de esta manera el flamenco caracterizado con los estigmas del vicio y la bajeza moral", después irá cotejando a través de su recepción en la prensa periódica "los cambios de orientación que va asumiendo el estereotipo, hasta ahora malo y negativo [aunque a partir de un determinado] momento se pone en evidencia que puede contribuir al desarrollo de esa nueva fuente de riqueza que representa el turismo". Así, de manera paulatina, procura ir desvelando los mecanismos subyacentes de cada época. En unos casos el flamenco será idealizado en parte, falsificando los orígenes, en otras ocasiones será condenado, mostrando su más cruda realidad. Todo ello

en connivencia y complicidad con las grandes transformaciones sociales de la historia contemporánea de Andalucía.

Ese hilo conductor diacrónico le ha permitido entretejer con datos específicos unos ejes a partir de los cuales vertebrar su discurso. El esfuerzo restante, que es lo más valioso de su trabajo, ha consistido en someter esos datos a unos criterios antropológicos y a una visión crítica que no repitiese los socorridos tópicos de la plasticidad literaria y artística del flamenco, o de su papel, en sus orígenes, como forma popular de sublimación frente a las injusticias sociales andaluzas. Tampoco ha recaído en la ingenua -a estas alturas- polémica sobre la proporción fundacional que debe concederse a gitanos y a andaluces en el nacimiento del flamenco. Esas cuestiones pudieron tener más o menos

validez en otros tiempos, en los años en que se inició la recuperación de su imagen, y con esos objetivos han llenado sus páginas muchos eruditos, flamencólogos y aficionados a la escritura. Pero el libro de Manuel Lorente tiene ya como primera virtud no reincidir en caminos tan transitados: su desafío ha consistido, precisamente, en eludirlos y emprender otros métodos para confrontarse con tan difícil mundo.

A este respecto, la ayuda de José Antonio González Alcantud -director de la tesis doctoral que fue la primera versión de este libro y autor de unas breves pero enjundiosas y radicales, en cuanto a criterios, páginas introductorias- ha podido facilitarle a Manuel Lorente estímulos para una labor en la que no contaba con muchos antecedentes académicos y universitarios aplicables. Porque quizás el mayor problema que aguardaba a un nuevo investigador residía en el predominio de unas tendencias interpretativas que se habían afincado en el flamenco y que, como consecuencia, parecían haber hecho ya innecesario otro tipo de aproximaciones. Este libro ha roto con esa inercia y de su fruto se beneficiarán los estudiosos del flamenco y la práctica antropológica. Además, con esta nueva visión de uno de sus fenómenos más peculiares, se reafirma la pluralidad de formas posibles de comprender e interpretar la cultural andaluza.



La Musicología viva de Marta Cureses

Segunda edición de *El compositor Agustín González Acilu. Estética de la tensión*. De Marta Cureses. Madrid, 2001. ICCMU.

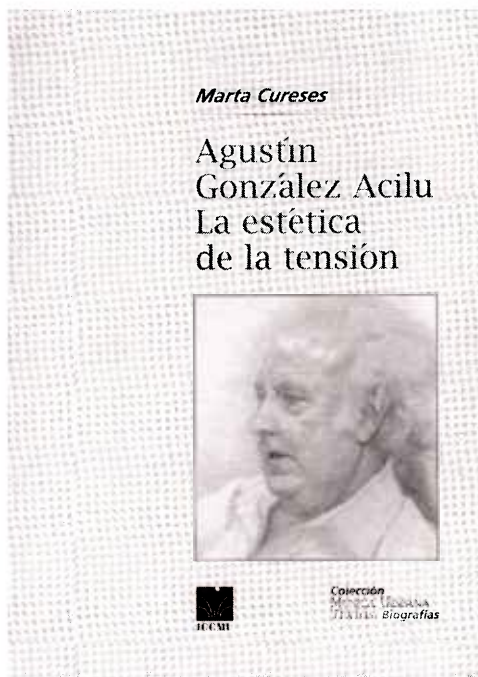
Ángel Medina

Universidad de Oviedo

Cuando en 1995 se publicó la primera edición de este libro, no faltó quien se extrañara (para bien, dicho sea de paso) de que el mismo hubiera tenido su génesis en una tesis doctoral, leída previamente en la Universidad de Oviedo y merecedora de la máxima calificación. La idea subyacente en esa extrañeza estribaba, a nuestro juicio, en la consideración de que la alta musicología se ocupa más bien del pasado/pasado y de que tan enjundioso grado académico sólo puede obtenerse con objetos de estudio alejados en el tiempo, muertos y polvorientos. Marta Cureses fue de las primeras musicólogas españolas en demostrar la pertinencia, como tema de investigación, de la música de nuestro tiempo, algo para lo que también hacen falta muchas horas de trabajo en archivos y hemerotecas, junto con ciertas cualidades humanas e intelectuales que no están al alcance de cualquiera.

Ya convertido su tesis en libro, fue también de las primeras en proponer una monografía sobre un compositor construida sobre bases bien distintas a las habituales en el género. Porque si bien es cierto que existe un puñado de libros acerca de los compositores españoles vivos, no lo es menos que muchos de ellos adolecen de los defectos en su día sagazmente apuntados por Juan José Carreras en la prestigiosa tribuna de la musicología internacional que es la revista *Acta Musicológica*, a saber, la insistencia en un tono simplemente divulgativo, agravado incluso por el carácter de homenaje, o de ofrenda amistosa, con que los autores suelen tratar a sus biografiados.

El libro que comentamos es otra cosa. Y lo es más en esta segunda edición, favorecida por el nuevo y más bello formato de las publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (dirigido por Emilio Casares) y que nos llega corregida y aumentada con



sustanciales aportaciones. Por ejemplo: en la primera edición se hacían algunas alusiones a una memoria del compositor, casi un diario, centrado en su etapa de formación en Francia e Italia. Ese material tiene ahora mayor protagonismo y pone de relieve que el navarro, poco propenso a dejarse fascinar así como así por el esplendor de Europa (en la primera edición) es capaz (en la segunda) de apuntar los defectos y el tono rutinario que no era ajeno a lo que desde aquí se veía como centros prestigiosos y de referencia en la formación de un compositor de la segunda mitad del siglo XX.

Las fotografías también han cambiado parcialmente y encontramos aportaciones de interés. Y, por supuesto, el catálogo se actualiza en sus contenidos (nuevas obras, estrenos de estos últimos años, etc.) al tiempo que crece moderadamente la bibliografía. No podemos pedir más a esta cuidada segunda edición. Y menos quien suscribe, pues en su condición de prologuista por partida doble y dedicatario de la edición que se comenta, tiene demasiado apego al libro (y a todo lo que hay detrás del mismo) como para actuar de censor. En contrapartida, le sobran motivos para hacer de modesto ujier o incansable portero del libro ante los lectores de esta revista. Pasen y lean.

10-11

[illegible]