Música oral del Sur

+ *PAPELES DEL FESTIVAL*
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional
Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE Centro de Documentación Musical de Andalucía

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia
Twitter: http://twitter.com/CDMAndalucia

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d´Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDERIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

Mª. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicaciones/musica-oral-sur/index.html

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo

Indexación

Música Oral del Sur aparece en los siguientes directorios, catálogos e índices:

- Latindex (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)
- Dialnet (Portal de difusión de la producción científica hispana.)
- CINDOC (Centro de Información y Documentación Científica)
- REBIUN (Red de bibliotecas universitarias españolas)
- Biblioteca Nacional de España (Catálogo colectivo de publicaciones periódicas)
- CBUC (Consorcio de bibliotecas universitarias de Cataluña)

Información para los autores

El Centro de Documentación Musical de Andalucía acepta colaboraciones en forma de **artículos de investigación original e inéditos,** así como de **reseñas no publicadas anteriormente, sobre libros o eventos académicos**. El Centro de Documentación Musical de Andalucía arbitra sus contribuciones por medio del sistema de **evaluación por pares externos y anónimos**.

La fecha limite de recepción de originales es el 30 de Junio en años pares. El **comité editorial** realiza una preselección y comunica sus resultados a los autores antes del 30 de octubre de años pares. El resultado del **arbitraje externo** se comunica a los autores antes del 30 de diciembre de años pares. En caso de que el evaluador externo haga sugerencias al autor, este contará con 30 días para aplicar los cambios solicitados.

Los números definitivos aparecen diciembre de los años impares. Los artículos publicados en el Centro de Documentación Musical de Andalucía están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de el Centro de Documentación Musical de Andalucía revista Música Oral del Sur. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es

Criterios de evaluación del Centro de Documentación Musical de Andalucía para artículos y reseñas

Criterios de evaluación de artículos:

Todo artículo presentado al Centro de Documentación Musical de Andalucía debe ser original e inédito y se deberá informar si ha sido presentado y rechazado en otros foros. Los argumentos y conclusiones principales del artículo tampoco deben haber sido publicados con anterioridad.

Todo artículo que esté en el proceso de edición en Centro de Documentación Musical de Andalucía no deberá enviarse a otros medios ni podrá estar sujeto a procesos simultáneos de evaluación en otras revistas.

En Centro de Documentación Musical de Andalucía todos los artículos pasan por dos procesos de evaluación: la evaluación interna y la evaluación externa.

Evaluación interna

La realiza el equipo editorial de la revista. En ésta se valora el cumplimento de las normas editoriales, la correspondencia con el perfil del Centro de Documentación Musical de Andalucía y la calidad de la escritura tanto en los protocolos y usos académicos como en su corrección gramatical y estilística. Los **criterios específicos** de esta evaluación son:

- interés y pertinencia de la temática abordada;
- presentación de una hipótesis o problema de investigación claros;
- concreción en el argumento y en la manera de desarrollar las hipótesis;
- adecuación del aparato crítico (notas y referencias bibliográficas) con el tema y problema tratados.

Evaluación externa

Una vez superada la primera evaluación y en el caso que el equipo editorial así lo requiera, se envía el texto, a un especialista ajeno al comité editorial. El evaluador externo revisa a fondo los contenidos y tiene la última palabra. El Centro de Documentación Musical de Andalucía solicita a los árbitros externos que valoren especialmente los siguientes **criterios específicos**:

- interés y desarrollo del problema presentado;
- innovación en las ideas y los datos;
- aportes a la comunidad de investigadores;
- organización y claridad expositiva;
- calidad sintáctica;
- documentación y base empírica propia;

- adecuación de bibliografía y notas; y
- adecuación a la línea editorial de Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Más allá de esta orientación, el evaluador externo podrá hacer otras observaciones que considere oportunas. Dicha evaluación se hará llegar por escrito al autor, para que éste haga los cambios necesarios a su artículo con fines de su publicación.

Criterios de evaluación de reseñas:

En el Centro de Documentación Musical de Andalucía las reseñas pasan solamente por un proceso de evaluación interna, a partir de los siguientes criterios:

En ésta se valora el cumplimento de las normas editoriales, la correspondencia con el perfil del Centro de Documentación Musical de Andalucía y la calidad de la escritura tanto en los protocolos y usos académicos como en su corrección gramatical y estilística. Los criterios específicos de esta evaluación son:

- síntesis y comentario del contenido de la obra reseñada;
- claridad en la presentación de los argumentos fundamentales de la obra reseñada;
- comentarios críticos con sustento académico en relación con los contenidos de la obra reseñada;
- aporte de elementos para la valoración académica de la obra reseñada.

Normas editoriales

- Los originales se enviarán al Centro de Documentación Musical de Andalucía en formato ODT o RTF:
  Centro de Documentación Musical de Andalucía
  C/ Carrera del Darro, 29. 18010-Granada.
  Telf: 958 575 691 Fax: 958 575 706
  informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
- Su extensión media será aproximadamente de entre 6000 y 12000 palabras (entre 15 y 30 páginas A4) para artículos y entre 2000 y 4000 (entre 5 y 10 páginas A 4) para reseñas. Tipo de letra: Times New Roman. Tamaño: 10 pts. Interlineado sencillo.
- Se aceptan trabajos en cualquier lengua. Se deben incluir dos resúmenes de un máximo de diez líneas cada uno en el idioma del artículo y el otro en inglés (si el artículo original está en ingles se facilitará el resumen en español). Se incluirán también un mínimo de tres palabras clave tanto en el idioma del artículo como en inglés (si el artículo original está en ingles se facilitarán en español). Si el autor lo desea es posible incluir versión del artículo completo en otro(s) idioma(s).
- Incluir una breve reseña curricular del autor de no más de 5 líneas que indique su afiliación institucional actual.
- Las notas se presentarán a pie de página (Tipo de letra: Times New Roman. Tamaño: 9 pts.)

- Las citas textuales irán entrecomilladas dentro del texto si no ocupan más de tres líneas. En caso contrario se escribirán en párrafo aparte dejando el correspondiente espacio, con una letra de tamaño 9 pts. y sin comillas. Toda cita o mención a textos específicos deberá ir seguida de la correspondiente referencia. Las referencias deben hacerse en el cuerpo de texto según el sistema autor-fecha: (Morris 1971: 287-294), Blacking (1976: 31).
- Todos los gráficos, imágenes y ejemplos musicales deben enviarse en formato jpg. Se insertarán en el texto en el sitio correspondiente, numeradas e identificadas con un título.
- Las referencias bibliográficas se reunirán al final del trabajo, por orden alfabético. No deben aparecer en la lista libros que no sean citados o mencionados en el texto.
- Modelos de referencias bibliográficas será siguiendo la norma internacional ISO 690 y ISO 690-2.

Introito

El número nueve de la revista Música Oral del Sur viene a sumar un total de dieciocho años de continuidad en un proyecto intelectual de corte postmoderno. Durante este tiempo se ha investigado y reflexionado sobre las llamadas músicas orales, desde el rigor académico y con un enfoque interdisciplinar e internacional, lo que nos ha permitido iluminar y reparar el conocimiento de tradicionales penumbras y márgenes culturales.

El número que ahora se presenta culmina un proceso de permanente superación alrededor de un proyecto en formato de revista internacional, que promueve, publica y divulga el conocimiento reciente a través de un esfuerzo que optimiza la distribución a través de bibliotecas, tiendas institucionales y finalmente por Internet. Por otro lado, también hay que señalar el trabajo realizado para la adaptación a la normativa vigente en el sistema de revistas indexadas a nivel internacional.

El monográfico está dedicado al conjunto de la música hispana y ritual, por lo que de esta forma la investigación musical adquiere perfiles de especificidad cultural y combina el estudio de músicas llamadas indígenas con otras de corte popular y de composición contemporánea, sin olvidar la música histórica de la colonización y la evangelización hispana, así como el sincretismo afroamericano y otras recientes manifestaciones populares como los narcocorridos mexicanos o el flamenco; todo ello en un ejercicio intelectual libre de prejuicios etnocéntricos y neocoloniales, capaz de establecer un horizonte de géneros musicales en sincronía sonora e interacción dentro de este gran conjunto que podemos llamar hispano.

Para este reto hemos contado con la colaboración y asesoramiento de antropólogos como Carmelo Lisón Tolosana y Frederic Saumade, del compositor contemporáneo Tomás Marco y de la etnomusicóloga mexicana Marina Alonso. También tenemos que agradecer la amable y desinteresada orientación ofrecida por parte del licenciado y gestor cultural Miguel Roberto Mejía y de Doña Gloria Artis, directora del INAH durante la gestación de este proyecto.

A partir de este número se unen dos publicaciones periódicas: *Música Oral del Sur* y *Papeles del Festival de música española de Cádiz.* El nuevo panorama económico hace que sea necesario optimizar recursos y unir esfuerzos para continuar ofreciendo un espacio de diálogo a la investigación y a la creación. Los artículos del *"Taller de mujeres compositoras"* del Festival de Cádiz se incorporan a esta publicación, así como otras secciones de la anterior revista.

Por ultimo, lamentar la perdida de CARLOS ARBELOS, argentino de nacimiento y enamorado de la cultura andaluza que hace poco más de un año falleció. Durante varias décadas llevó a cabo una importante actividad en el ámbito de la fotografía y el periodismo flamenco, colaborando con esta revista durante los últimos ocho años.

Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Índice

Introito **9**

Índice **11**

Artículos **13**

MÉXICO Y AMÉRICA EN MI OBRA COMPOSITIVA 13
Tomás Marco

RITO, FUNCIONES Y SIGNIFICADO 22
Carmelo Lisón Tolosana

DRAMATURGIE VOCALE ET RITUAL DE LA MESSE 29
Jacques Cheyronnaud

MÚSICA Y MEMORIA: EL "LAMENTO BORINCANO" DE RAFAEL HERNÁNDEZ 43
Raquel M. Ortíz Rodríguez

LA MÚSICA DEL MAÍZ: DE LOS RITUALES AGRARIOS MEJICANOS A LA ILUSTRACIÓN ASTURIANA. 58
Rubén Figaredo Fernández

LA POESÍA DE TRADICIÓN ORAL EN MÁLAGA: ANTECEDENTES Y DEVENIR CONTEMPORÁNEO 70
Ramón Soler Díaz

COPLA, FLAMENCO Y CANCIÓN DE AUTOR 102
Juan José Tellez

REYES HABSBURGO Y BORBONES Y LA MÚSICA DE MÉXICO 154
Thomas Stanford

EL TAMBOR BLANQUEADO O LA CUBANIDAD MUSICAL, EN FERNANDO ORTIZ, COMO VANGUARDIA DE LAS RESISTENCIAS TRANSCULTURALES 161
José Antonio González Alcantud

ADARRUM: TOQUE DE TAMBORES PARA LA POSESIÓN EN LOS CULTOS AFROBRASILEÑOS 177
Sonia Bartol Sánchez

LOS CORRIDOS PESADOS; MÚSICA Y VIOLENCIA UNA FORMA ALTERNA DE CONTAR LA HISTORIA EN MÉXICO. 194
Reyes Luciano Álvarez Fabela

EL MARIACHI. SÍMBOLO MUSICAL DE MÉXICO. 220
Jesús Jáuregui

"SIN MÚSICA NO HAY FIESTA, NO HAY NADA": APROXIMACIONES A LAS EXPRESIONES MUSICALES INDÍGENAS EN CHIAPAS 241
Marina Alonso Bolaños

TOROS Y MÚSICA COMO MOTIVOS CARNAVALESCOS EN EL ALTIPLANO MEXICANO 252
Frédéric Saumade

MATRIFOCALIDAD, SEMANA SANTA Y CANTE JONDO EN JEREZ DE LA FRONTERA 268
Manuel Lorente Rivas

EL ESTILO "RASGUEADO" DE LA GUITARRA BARROCA Y SU INFLUENCIA EN LA GUITARRA FLAMENCA: FUENTES ESCRITAS Y MUSICALES, SIGLO XVII. 288
Norberto Torres Cortés

LA MÚSICA DE LOS "ARMAS", ANDALUSÍ, DE LA CURVA DEL NIGER. 321
Reynaldo Fernández Manzano
Ismaïl Diadie Haidara
Azucena Fernández Manzano

CAZADORCITO SE HA HECHO EL AMOR DE GREGORIO PORTERO (1733), O DE LA DIÁSPORA DE UN VILLANCICO GRANADINO A NUEVA ESPAÑA 338
Javier Marín López

ENCUENTRO CON EL TIEMPO: ADAGIO CON VARIACIONES DE ALFREDO ARACIL 378
Rosa María Rodríguez Hernández

RITO IN MUSICA 413
Diana Pérez Custodio

CANTANDO RECONCILIACIÓN. LA APORTACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR AL PROCESO DE RECONCILIACIÓN EN AUSTRALIA 425
Roger Bonastre Sirerol

LA APLICACIÓN DEL SOFTWARE LIBRE EN LA REPRESENTACIÓN DE ÍNCIPITS MUSICALES 456
Ignacio José Lizarán Rus
Francisco Gabriel García Martínez
Julio Mora Simón

CRUZ DE CASTRO. TRAVESÍA HACIA MÉXICO 472
Marta Cureses

Recensiones 512

EL FLAMENCO Y LA PATRIMONIALIZACIÓN DE LA CULTURA 512
Manuel Lorente Rivas

¿QUÉ HAY DETRÁS DE LA MÚSICA INDIGENA MEXICANA? 515
Marta Santana Camacho

EL HOMBRE Y LA ANTROPOLOGÍA 517
Joaquín Guerrero Muñoz

300 COPLAS DE AGUA 519
Ana Martín

DOS VOCES PARA UN MISMO CANTE 522
Rubén Gutiérrez Mate

NIÑO RICARDO LA VISIBILIDAD DE LA GUITARRA FLAMENCA MODERNA 525
José Miguel Jiménez

MÁLAGA CANTAORA, MÁLAGA FLAMENCA 527
Antonio Conde

LA ANTROPOLOGÍA DE CARMELO LISÓN TOLOSANA. 529
Manuel Lorente Rivas

Artículos

MÉXICO Y AMÉRICA EN MI OBRA COMPOSITIVA

Tomás Marco

Compositor y profesor el autor ha publicado diversos libros sobre temas musicales entre los que destacan "Música española de vanguardia", "Historia de la Música española: el siglo XX", "Historia de la música occidental en el siglo XX", "Pensamiento musical y siglo XX", "La composición en el siglo XXI", "Historia cultural de la música". También ha publicado numerosos artículos y monografías, ha dictado cursos en diversas universidades españolas, europeas y norteamericanas y es Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid

Resumen:
El artículo trata de las relaciones del autor en tanto como compositor con la realidad americana que se refleja en varias de sus obras. Esto abarca tanto a América en general como a México en particular que le ha servido para diversas obras. Además se ahonda en las relaciones de ida y vuelta entre España y América, como ocurre en Ceremonia Barroca o la cantata América a nivel general como en la indagación de elementos musicales de ida y vuelta como en la Sonata Atlántica. Los cruces son muchos y los hay de tipo histórico (Ultramarina, Epitafio para Lope de Aguirre) como mítico (Kukulcán) y antropológico. En realidad se diseña una línea de creación musical influida desde diversos puntos de vista por las realidades americana y mexicana.

Palabras clave: América, México, interculturalidad, cruce, poética.

Mexico and the Americas in My Work as a Composer

Abstract:
This article describes the relations of Tomás Marco, a Spanish composer, with America – both America in general and Mexico in particular – as these are reflected in several of his compositions. It also explores the continual passage or "to and fro" between Spain and the Americas, expressed at a general level in compositions such as *Ceremonia Barroca* or the *Cantata América* and more closely explored in the musical elements of the *Sonata Atlántica*. The intersections are multiple and diverse, of an historical (*Ultramarina* and *Epitafio para Lope de Aguirre*), mythical (*Kukulcán*) and anthropological nature. In effect, Marco has forged a new direction of musical creation influenced in various respects by America and Mexico.

Keywords: America, Mexico, interculturalism, intersection, poetics.

Marco, Tomás. "México y América en mi obra compositiva". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 13-21, 2012, ISSN 1138-8579.

No cabe duda de que todo compositor, aunque conozca a fondo el grado de abstracción y de autosignificación que la música tiene, emplea la obra musical como un medio de comunicación y también de conocimiento. Por mucho que desde fuera de la música se quiera discutir, para los que tienen experiencia en el hecho musical queda lejos de toda duda que la música es un modo de conocimiento que llega incluso muy lejos. Naturalmente no verbal, al igual que es no verbal su carácter comunicativo pero sería abusivo pensar que la única manera de comunicar o de conocer es la verbal. La música es posible que sea torpe (más que incapaz) a la hora de manejar conceptos pero es única a la hora de evocar emociones por muy abstractas que éstas puedan ser. Si la emoción es su verdadero reino no es fácil de conceptualizar pero sí de sentir y no está dicho que la emoción sea menos eficaz que el concepto a la hora de comunicar.

Lo anterior explica el por qué cada compositor da a sus obras una significación más allá de su puro status sonoro aunque sea exclusivamente en eso en lo que haya que basarse a la hora de abordarlas. Puede de esa manera buscar elementos para su reflexión sonora en temas muy concretos de la vida, la naturaleza o la cultura. No son esos datos lo que va a transmitir pero sí es eso lo que le permite manejar luego su arsenal de sonidos de manera emocionalmente expresiva.

No es la música, más allá de algunas onomatopeyas, el arte idóneo para imitar la naturaleza y la mímesis que buscaban los griegos en las artes es en ella utópica,, salvo cuando va aliada a los textos y siempre por cuenta de ellos. Pero a cambio es un arte fecundo para transformar en material abstracto y formal las sensaciones, vivencias y estados emocionales. Luego, la decodificación, que corre por cuenta del oyente, no tiene por qué hacer el camino de vuelta sino que se abre a otros contenidos subjetivos. No en vano, la música, que se define como un arte del tiempo, lo que hace es crear espacios de escucha en los que se puede habitar. Un espacio que es físico y es virtual a la vez precisamente por ser un arte temporal sólo existente en el ámbito de la memoria y gracias a la misma.

Sin memoria, la forma musical no puede existir porque no puede ser ni concebida ni percibida, sin memoria no existe espacio para el tiempo musical, lo que es tanto como decir que no existe música. En el fondo, todo músico es un profundo experto en el arte de la memoria y de usar la misma en la configuración formal del objeto sonoro. Tanto, que en realidad no es un objeto más que en la existencia de la memoria, en el resto es un proceso temporal. Con la memoria, se da un ámbito espacial de naturaleza especialísima como lo es la propia música, la más especial de las artes de entre las que es la más adecuada, junto con el lenguaje (que no quiere decir lo mismo que la Literatura) para convertirse en un verdadero universal antropológico.

La experiencia y la vivencia del compositor son, según esto, la base de su arsenal compositivo. Y si entra en temas culturales y vitales de todo tipo a nadie puede extrañar que en un compositor español la realidad de América resulte un componente a veces importante de su trayectoria compositiva. En lo que a mi personalmente me concierne, es cierto que hay bastantes obras, incluso puede que se acerquen a una docena, que tienen su origen o su realidad en la reflexión sobre temas americanos. Debo decir que el tema mexicano es principal y recurrente y que en él me sumerjo más de una vez, pero desde allí

el interés se expande a otros temas americanos, de todo tipo, que acaban por recorrer de norte a sur todo el continente.

Mi primera obra de raíz americana tiene que ver mucho con mi primer viaje a México y, desde luego, tiene a este país como motivador. Fue en 1971 y en él tuve ocasión de dictar un cursillo, realizar un concierto y también de visitar diversas partes del país entrando en contacto con su origen precolombino pero también con su actualidad aunque no cabe duda de que algunas de sus culturas autóctonas y el conocimiento de sus monumentos artísticos e incluso de sus mitologías tuvieron una huella que se traduciría en lo musical. Entre lo entonces visitado estaba la ciudad yucateca de Mérida y los monumentos mayas de su alrededor, entre ellos Chichen Itza y su majestuosa pirámide de Kukulcán. Y precisamente **Kukulcán** será el título de mi primera obra propiamente "americana".

Para los mayas Kukulcán es el dios creador y, al propio tiempo el dios del viento y del tiempo. Para algunos especialistas, se identifica con el azteca Quetzacoalt cuyas características tanto influyeron en que se viera a Cortés como un regreso de la serpiente emplumada. Para mi obra, me mantuve más cerca de la mitología maya pues me interesaba su doble dedicación ya que la obra que pensaba componer era un quinteto de viento, una de las formaciones clásicas de la música de cámara; quinteto de alientos le suelen llamar con poética precisión en México. Un quinteto de viento en torno a Kukulcán no era nada impertinente y menos en un arte esencialmente temporal como es la música. Más todavía cuando el flujo temporal y su percepción ha sido siempre una de mis preocupaciones compositivas y era algo que desarrollaba desde varios años antes con **Aura**.

Kukulcán no intenta ser una descripción, casi ni una evocación y ,desde luego, no cae en tentaciones pintoresquitas o indigenistas de recrear un mundo que de todas formas apenas si tendría referencias. Al contrario, es una obra muy abstracta que usa la capacidad de distintos alientos de los diversos instrumentistas y su articulación en tiempos propios autónomos y en el transcurso temporal conjunto de la pieza. En realidad ello afecta además al timbre que alcanza un resultado bastante diferente al de la sonoridad normal de los quintetos de viento. Viento y tiempo conectan con el Kukulcán maya mejor que un intento vergonzante de mímesis evocativa. Pero estructuralmente se uso ciertos elementos de la pirámide de Chichen Itza como son los cuatro lados de escaleras, el templete de la cima, el número de empinados escalones y otro elementos arquitectónicos que en otras obras no específicamente americanas también han influido en mis estructuras puramente musicales. De esta manera, la obra funciona frente a su referente como reflejo estructural, una alusión simbólica y un intercambio emocional que concluyen en una pieza de música autosuficiente.

La segunda obra en la que me acerco a la temática americana tarda unos pocos años en llegar y no está relacionada con México sino con la aventura española en los vastos territorios del Sur. Surge en 1975 con motivo de un encargo de la Bienal de Venecia y está escrita para soprano, clarinete, piano y percusión. Su titulo es **Ultramarina (Epitafio para Lope de Aguirre)**.

Pese al uso de una cantante, la obra no lleva texto alguno sino que el canto es sin apoyo literario. El título alude al ultramar, el más allá del mar que impulsó a una aventura que luego se diluyó dejando en el lenguaje significantes degradados pues, mucho después de acabarse la aventura, el vocablo ultramarino se seguía empleando en España para ciertas tiendas de comestibles, seguramente de productos exóticos, de allende el mar, al principio, pero luego también difuminados en el maremagnum de la vulgaridad. El título podría afectar a la aventura en abstracto pero el subtítulo personifica a un aventurero, el menos ortodoxo, el de la loca jornada de los marañones, el que desafió la autoridad real, el poseído por una rabia infinita, Lope de Aguirre, autodenominado "el traidor". Y aunque, huelga decirlo, la obra tampoco es descriptiva, hay en su técnica un cierto furor que sólo se va calmando hacia el final como los ríos que se ensanchan y adormecen en los amplios estuarios. Aquí de nuevo es una aventura formal de tiempo, con una independencia absoluta de las partes en el desarrollo de sus líneas aunque todas estén férreamente coordinadas en la estructura general. No es una pieza formalmente aleatoria pero cada momento instrumental o vocal es autónomo e independiente, viviendo cada cual su tiempo propio en el cuadro general del tiempo de la obra. Por eso debe haber una interacción constante en el juego de los instrumentistas y la cantante que, sobre una partitura teóricamente enteramente escrita realizan una ejecución no poco aleatoria.

Aparentemente la siguiente obra de carácter americano no tendría que ver en principio con América. De hecho, el **Concierto Austral**, para oboe y orquesta, compuesto en 1981, me fue solicitado por un oboísta húngaro, Laszlo Bohr ,que vivía en Sudáfrica. Nunca había estado (y a la hora actual sigo sin haber ido) en aquel país y de hecho la obra acabó siendo estrenada por otro intérprete, Miguel Quirós, y en Lisboa, si bien es verdad que luego Bohr la tocó después y también en ese país lo hizo.

Pero mi idea fue evocar el Sur en esa obra y mi experiencia del Sur era Argentina, lugar donde vi por vez primera la constelación de la Cruz del Sur. Es la brillante y esquemática forma de ese grupo de estrellas el que me facilitó la macroforma del concierto que funciona como una gran cruz luminosa plagada de otras pequeñas cruces y encrucijadas, casi de un proceso de autosemejanza que podría estar en relación con los fractales aunque en aquel entonces yo no los había practicado todavía. Incluso la disposición lineal del oboe solista recorriendo toda la obra y el cruce que le hacen los oboes de la orquesta está relacionada con esta estructura que rige y domina la composición al completo tanto en la macroestructura, como en la estructura media y en las microestructuras. Un concierto auténtico, no sólo una forma concertante, que como tal conserva también un nivel de abstracción que no le impide apuntar estructural y emocionalmente hacia ese Sur que me proponía investigar desde la australidad del propio título. Y es que tampoco los títulos, de los más abstractos a los más poéticos, porque implican una focalización de la sensibilidad, de la propia atención y, por tanto, de la percepción.

De nuevo América del Sur está presente en la siguiente obra de carácter americanista. Surge en 1991 y su título es **Anaconda**. La obra es para dos percusionistas que básicamente tocan dos marimbas aunque ocasionalmente, y como complemento tímbrico, toquen en momentos puntuales otros instrumentos percutidos. La propia marimba evoca ya de por sí un ambiente musical americano, mesoamericano en este caso, aunque evite cuidadosamente

las referencias folklóricas. En realidad, apunto más al sur, a las selvas amazónicas y a las enormes y majestuosas serpientes anacondas que no son descritas sino que sirven como forma ya que el movimiento musical de las dos marimbas se hace siguiendo un serpenteo que señala hacia el movimiento sinuoso de ese tipo de animales. No es que haya propiamente descripción ni intentos de mímesis, pero sí hay una analogía que parte de la propia escritura e impulsa la motricidad y direccionalidad de la propia música. En ese sentido, **Anaconda** es un experimento de cierto riesgo, que sin embargo considero logrado con felicidad, cuyo buen resultado me llevará más tarde a volver a su rastro para obras futuras. Pero a ello no hemos llegado todavía.

Ciertamente más compleja resulta la siguiente obra que se acerca a esta temática puesto que es un díptico bastante ambicioso titulado **Ceremonia Barroca**. La obra se escribe en 1991 por encargo de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid y lleva un coro mixto y una orquesta preclásica con cuerda, dos oboes y dos trompas. La composición se presenta como una amplia reflexión sobre el significado de la cultura barroca española en dos parte: una dedicada principalmente al ambiente barroco español y otra al americano puesto que la barroquidad surgida en América, con no pocos elementos propios, es un complemento indisoluble del Barroco Español.

La primera parte, **Ars Moriendi** es la dedicada a España y la llamo así porque el arte barroco español es un arte de brillante y solemne ceremonial funerario por excelencia. Son cinco piezas en las que en las impares se usa el coro mientras las pares son exclusivamente instrumentales. La primera, **Hipogrifo violento**, es una glosa del teatro barroco y ceremonial desde el verso calderoniano de *La vida es sueño* que le da título. El segundo, **In ictu oculi** , sólo instrumental, usa ese título del pintor Valdés Leal para señalar hacia el gran arte de la pintura barroca española que, si es de corte, también lo es de iglesia y tan funeraria como el cuadro que sirve aquí de arranque. De nuevo con coro, **Soledades** se adentra en el conceptualismo barroco a través de los versos de Góngora que se utilizan. Una nueva secuencia instrumental es **Crepusculario de la mar océana** que evoca el viaje, la lejanía y el azar de la aventura americana. La parte concluye coralmente con **Fiestas sacramentales**. De nuevo el teatro barroco que abría sirve para cerrar, pero en este caso se trata directamente del teatro religioso que va tanto hacia los Autos Sacramentales como a esas fiestas tan barrocas de las ceremonias del Corpus Christie.

La segunda parte de **Ceremonia Barroca** es estrictamente americana y sus cinco partes se acogen bajo el título general de **La floresta del sol jaguar** y, con plena simetría, se desarrolla en cinco números de los cuales los tres impares llevan coro y los dos pares son instrumentales**. Chilam Balam** usa textos de los libros escritos en lengua maya, pero ya durante la presencia española, y es así un punto de partida de la civilización precolombina pero ya instalada en el tiempo postcolombino. Sigue instrumentalmente **Los equinoccios y los solsticios**, una reflexión sobre el tiempo y los tiempos pero también sobre las distintas civilizaciones y latitudes, en realidad de cómo el tiempo acaba encontrando el espacio. La pieza central es **Canto al sol** que usa un canto azteca dedicado al astro que domina la mayoría de las religiones autóctonas americanas y que está ya se recoge en el título de toda la parte. **La persistencia de la piedra** es un fragmento instrumental que evoca el elemento unificador de todas las culturas americanas, la piedra que domina en Teotihuacán y en Tula,

en Palenque y en Uxmal, en Chichen Itzá y en Tikal, en Cuzco y en Machu Pichu pero también en las filigranas barrocas de Tepozotlán, de Taxco, en las catedrales barrocas y palacios virreinales. En todas las construcciones pre y postcolombinas como una unificación entre los siglos. Finalmente la obra concluye con la más genuina poesía barroca americana, **Inundación castálida**, donde Sor Juan Inés de la Cruz representa el punto de unión de todas la tradiciones creativas y de la presencia estética fundamentalmente barroca del arte americano como también lo es del español sin huir ni del elemento religioso, siempre presente, ni del conceptualismo fundamental que el Barroco cobra en España y en América.

Al buscar textos originarios para la obra anterior descubrí como los aztecas empleaban la música en locales especiales destinados al canto, verdaderas "casas del canto" llamadas Mixcoacalli. La idea de una "casa del canto" me acompañó algún tiempo y decidí ponerla en práctica en una obra surgida en 1994 por encargo de la Orquesta Sinfónica de París. Titulé a la obra **Morada del canto** y es exclusivamente orquestal. Al no incorporar texto de ninguna clase ni tampoco entretenerse en especular sobre la reconstrucción de una hipotética música antigua americana, parecería que la relación con el origen es una mera alusión. Sin embargo, hay una estrecha relación conceptual con las casas de canto aztecas ya que la obra desarrolla un especial entramado melódico que tiene que ver con la vocalidad o, si se prefiere, con el melodismo vocal, de manera que su estructura y desarrollo quedan fuertemente marcados por la idea básica de donde nació y de manera clara los sustentan. La inspiración, que es netamente americana en su origen, produce una obra orquestal de carácter general y abstracto pero que no hubiera sido así si su punto de partida no fuera el que fue y más allá de que el auditor lo que percibe es exclusivamente el resultado sonoro. Pero éste no existiría o, en todo caso, no sería así, sin la especulación propia del autor cuyas bases reales son las que han quedado expuestas.

La siguiente de mis obras de inspiración o intención americana es quizá la más amplia de todas, al menos hasta el momento, tanto por sus efectivos que implican una soprano, un barítono, un coro mixto a ocho voces reales y una gran orquesta como por su duración que llena la media hora. Se titula sencillamente **América** y nace en dos etapas diferenciadas. La primera versión es esbozada en 1991-92 por encargo de la Orquesta Filarmónica de Buffalo (USA) para las conmemoraciones colombinas de 1992. Pero la crisis económica sufrida por la orquesta en ese año dejó la obra fuera de programa por la imposibilidad de contar con un coro grande.

Sólo volvería a ella en el año 2000 con motivo de un encargo de la Sociedad Estatal para el Nuevo Milenio que pretendía celebrar ese acontecimiento en Sevilla ese mismo año. Y allí con tal motivo se estrenó. Quizá no había mucho tempo para una obra enteramente nueva pero fue una excelente ocasión para recuperar la realizada pero no nacida, remodelarla, ampliarla y sacar una nueva versión definitiva. La obra se amplía en esta versión final ya que en la primera, que era un encargo norteamericano, sólo se usaban textos en inglés mientras que en la definitiva se añaden otros textos en español, se alarga la obra y su estructura cambia radicalmente. Los textos conservados de la primera fase eran todos de Walt Whitman e incorporaban sus reflexiones sobre Colón entre otras cosas pero después usé también textos procedentes del propio diario de Colón, textos de nuevo del *Chilam*

Balam usado en **Ceremonia Barroca**, textos anónimos aztecas de la misma fuente que ya había usado en esa obra (aunque aquí son otros) y textos traducidos al español del *Popol Vuh*, la epopeya centroamericana escrita inicialmente en quiché.
La obra se desarrolla en un solo trazo aunque tiene secciones muy diferentes, hasta contrastantes, entre las que se podrían definir al menos siete. Todo obedece a un plan estructural esencialmente numérico que es de carácter geométrico. Las proporciones, las combinaciones numéricas, las densidades y hasta el color tímbrico de cada fragmento están rigurosamente planificados pero la música fluye entre ellos llevada por el impulso poético de la palabra que también la condiciona formal y expresivamente. Es prácticamente una sinfonía pero prefiero definirla como cantata entre otras cosas porque es el canto lo que se impone en todo momento. Canto en solos, en coros o en conjunto y un canto en general a América, a sus pobladores antiguos y modernos y a la pujante encrucijada de culturas que ha llegado a ser. **América** es tanto un homenaje como una especie de constatación.

Pese a que sus medios son mucho más reducidos instrumentalmente y su realización más concreta y más abstracta a la vez, la siguiente obra de inspiración americana no es menos ambiciosa y es también de cierta envergadura. Se trata de la **Sonata Atlántica** para piano, escrita en 1999 por encargo del Estío Musical de Burgos. Aquí planteo una obra en tres movimientos en torno a los elementos musicales de uno y otro lado del Atlántico y de sus relaciones mutuas para crear diferentes formas. El primer movimiento se titula **Va y ven**. Se trata de algo más que un juego de palabras sobre el movimiento de "vaivén" que también se percibe en algunos momentos muy claramente. De lo que se trata es de ciertas transformaciones rítmicas y de color que las música adquieren cuando rebotan a uno y otra lado del Atlántico. Desde luego evito la cita directa de ejemplos a ras de tierra pero en cambio las sutilezas de los cambios internos es lo que vivifica a una música que, sin perder su nivel de abstracción, concreta claramente el problema elegido porque aquí si hay un punto de partida relacionado, por lejanamente que sea, con músicas existentes. El segundo movimiento es **Mar de los ecos**, tomando el mar que une y aleja como una caja de resonancia de la que van y viene ecos sonoros. En cierta medida es lo mismo expuesto en el movimiento anterior pero aquí no ya de una manera rítmica o melódica sino jugando con la armonía, la verticalidad y las consecuencias tímbricas. **Oleaje de olvidos y memorias**, que es el nombre del movimiento final, es un cruce entre las técnicas de los dos anteriores y funciona como una especie de palimpsesto donde la memoria va evocando aquello que se difumina hasta perderse. Hay un amplio contenido conceptual en una obra que contrasta francamente por su elusión con lo concreto que veíamos en **América**. Pero ambas son maneras de acercarse a mundos sensoriales que, con tratamientos diversos, se ven de la misma manera.

La siguiente incursión americana en mi trayectoria no es una obra entera determinada sino una parte de una composición más vasta pero que el hecho de que en ella haya reservado una parte para lo americano indica hasta que punto lo considero esencial en mi propia trayectoria compositiva. En 2002, con motivo de mi sexagésimo aniversario decidí componer una obra para mi mismo que en cierta medida fuera un pequeño resumen de algunas de las cosas que me habían acompañado en mis obsesiones de compositor a lo largo de años. Surge así **Teatro de la Memoria**, una obra que llena una sesión completa y que lleva una soprano, seis saxofones, dos percusiones, piano y un sintetizador. La obra se

divide en doce movimientos cada uno de los cuales se configura con un instrumental distinto y que en cierto modo desarrolla un mundo autónomo relacionado con algún aspecto de mi producción anterior. No voy a pormenorizarlos aquí porque no pertenecen al tema que se está tratando pero sí señalaré uno de los movimientos que tiene que ver con la temática americana. Se trata del número 9 titulado **Tornasol de la serpiente**. Tanto el título como la utilización en este número de marimbas nos remiten rápidamente tanto a **Kukulcán** como a **Anaconda**. Efectivamente la pieza tiene mucho que ver con ambas obras pero se unifican porque los criterios temporales que usé en la primera y el serpenteo casi gráfico de la segunda se unen aquí en un trabajo eminentemente tímbrico al que alude claramente la palabra tornasol. Una especie de glosa de dos obras americanas, como símbolo de las demás dedicaciones al tema, que funciona como en todos los movimientos de esta obra: un catalizador de la memoria para ofrecer el espectáculo de mi propia obra del pasado para proyectarla hasta ese presente.

Las dos últimas obras, al menos por ahora, que he dedicado al tema americano tienen mucho en común tanto en su origen como en su ejecución pero, al mismo tempo, obedecen a proyectos bien diferentes conectados a través de su impulsora. Ésta es la gran pianista mexicana, de origen norteamericano, Ana Cervantes, una entusiasta propagadora de la música actual, impulsora de los compositores para que la compongan y capaz de idear amplios proyectos en los que implicar a compositores tanto mexicanos como norteamericanos y españoles.

El primero de los proyectos tenía como título genérico el de "Rumor del Páramo" y se planteaba como un amplio homenaje al escritor mexicano Juan Rulfo. Salvo que debía tratarse de obra para piano solo, la impulsora dejó a cada uno de los autores la tarea de decidir que aspecto de Rulfo les interesaba a la hora de hacer su obra y ciertamente ello dio origen a un variadísimo mosaico de tendencias sonoras y de experiencias artísticas de primer orden. Incluso no sólo participaron compositores de Estados Unidos, México y España sino que se incluyó algún británico. En mi caso concreto, realicé una pieza para piano solo, en un único movimiento, que se tituló **Siluetas en el camino de Comala**. Como es sabido, Comala es el nombre del mítico y misterioso pueblo que aparece en *Pedro Páramo*, la obra más significativa de Juan Rulfo. Para mi, el camino entorno, alrededor y hacia Comala es uno de los temas importantes de esa novela donde los espectros se mezclan con los vivos y donde la voces, los ecos y la elusiones son la base de su poética onírica más allá de cualquier tópico realismo mágico. De esta manera compuse una pieza que es más introvertida que otra cosa y donde las voces interiores cobran una realidad irreal convirtiendo la pieza en un reto interpretativo aunque desde el punto de vista virtuosístico la obra no tenga exigencia excesivas. Además, conserva su propia personalidad dentro del ciclo y no se confunde con el amplio entorno en que está ubicada aunque no se despegue tampoco de él.

El segundo proyecto de Ana Cervantes para el que he escrito una obra es muy reciente y, aunque la obra ya está concluida, aún no se ha estrenado en el momento de escribir este artículo aunque es más que probable que ya lo haya hecho cuando se publique. El proyecto es más abierto y, a la vez, más exotérico. Se inserta en las conmemoraciones del bicentenario de la Independencia mexicana pero se aparta de lo obvio para crear un

proyecto, el *Proyecto Monarca* que, siendo en torno de las mujeres mexicanas, toma como punto de partida a la mariposa monarca. Esta mariposa (Danaus Plexippus) es un lepidóptero grande y hermoso, quizá la mariposa más conocida de América aunque existe en otros lugares en menor cantidad, que se distingue por las enormes migraciones que de Agosto a Octubre la llevan a México. Ana Cervantes la tomó como ejemplo de supervivencia de la mujer mexicana.

Con estos antecedentes compuse a comienzos de 2010 **Nymphalidae (Tres mujeres para la mariposa monarca**) para piano solo. El título es el de la familia a la que estas mariposas pertenecen y se trata de tres piezas muy breves pero muy intensas en torno a tres arquetipos femeninos mexicanos. La primera pieza **Malinche´s Butterfly**, trata a la famosa Malinche de Hernán Cortés, creadora de la estirpe mexicana, con un cruce entre escalas de ecos indigenistas y rasgos de la música profundamente española de Antonio de Cabezón. La segunda, **Sor Juana´s Butterfly** trata de nuevo al personaje de Sor Juana Inés de la Cruz en un contexto de ecos graves eclesiásticos sublimados por un espíritu de conocimiento. La última de las piezas, **Adelita´s Butterfly** no trata a un personaje real pero sí a una mujer-símbolo, la Adelita de los corridos revolucionarios con alusiones a los mismos y un lejano eco de *La cucaracha* que de hecho está escondido en el total de la pieza. Y esas citas, directas por muy torturadas que estén, no son frecuentes en mi obra americana pero aquí me eran necesaria para el contexto intertextual en el que quería mover la obra. Realmente se trata de un mosaico intertextual en el que la cita perceptible aunque encriptada era absolutamente necesaria para conseguir esa compleja simplicidad o esa simple complejidad que me interesaba realizar. Quizá una obra diferente otras de mi trayectoria americana pero, si bien se mira, todas lo son porque en realidad acaban constituyendo cada una retos compositivos que no por su origen son diferentes al del resto de mi producción. Y es muy cierto que si en el futuro puedo seguir componiendo, y por mi parte no hay la menor intención de dejar de hacerlo, el tema americano volverá recurrentemente a mis preocupaciones musicales creativas. De momento, aquí hay un buen recuento de lo hasta ahora realizado en ese sector de mi producción.

DISCOGRAFIA

Kukulcan LP RCA LSC 16360 (no hay versión CD)

Ultramarina LP RCA RL 35107 (no hay versión CD)

Concierto Austral No existen discos

Anaconda CD Audiovisuales de Sarriá 251506

Ceremonia Barroca CD RTVE Música 65108

Morada del Canto CD RTVE Música 65108

América CD A& B 01-03

Sonata Atlántica CD Verso VRS 2052

Teatro de la Memoria CD Fundación Autor SA00876

Siluetas en el Camino de Comala CD Rumor del Páramo QP 164

Nymphalidae (Tres mujeres para la mariposa monarca). No existen discos

RITO, FUNCIONES Y SIGNIFICADO

Carmelo Lisón Tolosana
(Real Academia de Ciencias Morales y Políticas; Catedrática emérito de antropología Social; Miembro de la real academia de ciencias morales y políticas; Doctor Honoris Causa por la universidad de Murcia)

Resumen:
El rito es un universal cultural presente en todas las culturas y en su complejidad refracta dimensiones plurales de lo humano que le otorgan un carácter misterioso y de difícil comprensión. El rito es inseparable de momentos importantes de transición en el ciclo de la vida y se acompaña de ritmo, danza, canto, melodía, música, himnos, percusión, banderas, emblemas, iconos, luminaria, color, hábitos y estética. El rito significa, vehicula sentido, significado y sentido que pródigamente expresan y simbolizan, significado y sentido que requieren de interpretación hermenéutica.

Palabras clave: rito, hermenéutica, antropología, magia, religión.

Ritual, Function and Meaning

Abstract:
Rituals are a universal cultural phenomenon and their complexity reflects multiple dimensions of human experience which, in turn, imbue them with mystery and make them difficult to understand. Rituals are intimately linked with important transitional moments in the life cycle and are accompanied by rhythm, dance, song, melody, music, hymns, percussion, flags, emblems, icons, illumination, color, costumes and aethestics. A rite both signifies and transports meaning; significance and meaning that extravagently express, symbolize, and demand hermeneutic interpretation.

Keywords: rite, ritual, hermeneutics, anthropology, magic, religion.

Lisón Tolosana, Carmelo. "Rito, funciones y significado". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 22-28, 2012, ISSN 1138-8579.

El rito es un universal cultural en el sentido de que de una u otra forma se encuentra en todas las culturas; su presentación y formas concretas son diferentes mostrando un arco de referencia enormemente variado pero con una cierta hebra similar, a lo Wittgenstein[1]; refracta además, dimensiones humanas biológicas, evolutivas, sociales y culturales, lo que le hace más radical, perenne, adaptable y cambiante, híbrido también y

[1] Me refiero a su conocido concepto *Familienähnlichkeiten,* en la pág. 32 de sus *Philosophical Investigations* 1968 Blacwell, Oxford 1968. La traducción inglesa es de G.E.M. Anscombe.

hontanar de creatividad. El ritual se presenta, por otra parte, con un carácter misterioso y transcendente que no facilita precisamente su comprensión; nos supera.

Quiero subrayar de pasada que además de un *homo sapiens, loquens, artifex* y *symbolicum* hay un *homo ritualis*; es más, posiblemente el *homo ritualis* sea anterior al *homo loquens* pues el hombre Neandertal que practicaba ya ritos funerarios no parece que pudiera hablar como nosotros debido a la constitución de su garganta. Cierto que hay indicios pre-rituales en el reino animal, pero tanto la realidad semántica añadida a la existencia física como la codificación simbólica superpuesta a la realidad empírica, propias ambas del ritual, son factura específicamente humana. No es, desde luego esta línea argumental la que en estas líneas voy a tomar, pero quería indicarla.

El rito es inseparable de momentos importantes de transición en el ciclo de la vida (concepción, pubertad, noviazgo, matrimonio y muerte) o el drama del ser orgánico que con tanto meticulosidad ha mostrado en sus lienzos Lucian Freud; acompaña a la alegría de la fiesta, al carnaval (siguiendo el calendario), a las llegadas y despedidas, a los inicios y fines según el capricho cultural; va con formalidad, broma y diversión, se reviste de crítica moral, refleja la estructura social y bajo *máscara* de protesta mantiene el *status quo*; se acompaña de ritmo, danza, canto, melodía, música, himnos, percusión, banderas, emblemas, iconos, luminaria, color, hábitos *ad hoc,* y estética; medra en analogías, metonimias, metáforas, sinécdoque y polaridades que trata de superar, de un toque de magia, de retórica en una palabra. El rito, por citar otra de sus múltiples funciones que por brevedad omito, significa, vehicula sentido, significado y sentido que pródigamente expresan y simbolizan, significado y sentido que requieren interpretación hermenéutica. Voy a referirme específicamente a fórmulas y ritos curativos para ejemplificar alguna de las dimensiones a las que acabo de aludir.

El hombre desde sus primeros difíciles pasos por la vida se experimenta en su frágil humana condición, como impotente, sometido a avatares incontrolables que lo zarandean y destruyen a lo largo de su existencia. La dureza del vivir diario, su indigencia radical y dependencia o, en otras palabras, la conciencia de su precaria situación, le hace experimentar y proyectar agencias, fuerzas y poderes como existentes y operantes en el exterior, en tensión permanente con él. Estas energías poco benignas que le maltratan pueden ser conceptualizadas como individuales y personales, a las que se puede dirigir en súplica con la oración, la penitencia y el sacrificio, religiosamente. Esta dimensión la observamos en procesiones semanasanteras y romerías a célebres santuarios en todos los continentes. Pueden también ser categorizadas como impersonales, a las que es necesario controlar por medios –artes- adecuados, mágicamente[2].

Bajo esta perspectiva analítica y operativa, la magia es una forma de pensamiento especulativo-mítico que observa, describe y conceptualiza los fenómenos del universo físico-moral –la enfermedad y su representación mental- con el fin de reorganizarlos y controlarlos. Los medios para manipularlos son esencialmente dos que el hombre tiene siempre a su disposición: el inagotable arsenal de palabras y el extenso repertorio de gestos.

[2] Amplio este concepto y versión en el capitulo primero de *Antropología social y hermenéutica,* Fondo de Cultura Económica 1983. De él copio párrafos.

Pero nótese que en la confrontación con esas energías o poderes extraños el hombre pretende servirse de fórmulas y ademanes coercitivos, de necesaria eficacia, potentes en sí mismos; a través de ellos controla esos poderes, que usa naturalmente, en provecho propio. Desde esta perspectiva la magia es, quizás, una de las primeras formulaciones de afirmación humana. En el rito religioso el oficiante suplica, implora y pretende que su oración y ofrecimiento sean gratos a la divinidad y que consecuentemente su intención y deseo sean atendidos. La magia se ha detectado también en todas las culturas.

En este acercamiento heurístico a la naturaleza del ritual he acentuado unilateralmente los supuestos aspectos experienciales del temor inicial incurriendo en la aventura de asignar posibles orígenes y he extremado las polaridades biología-magia-religión, pero todo antropólogo sabe que los tres conceptos pueden cubrir la misma región mental y que los límites de separación y diferenciales son *ad hoc* y se establecen operacionalmente, es decir, vaga e imprecisamente. La magia se ha detectado en todas las culturas pero su incidencia, volumen, sesgo e importancia varían enormemente; hay que tener en cuenta y recordar que no constituye una clase uniforme de creencias y prácticas –tampoco la religión ni el ritual-, lo que es obvio con recordar la concepción mágica cristiana medieval. Habrá tantas modulaciones y variedades cuantas sean las pretendidas reorganizaciones mentales e instrumental utilizado para su manipulación, es decir, innumerables. Sólo *a posteriori* las podemos reconocer. Los manuales antropológicos inician el planteamiento de la problemática inquiriendo sobre las divisiones semánticas, especificando la particularidad local y aislando los rasgos distintivos internos; desde una perspectiva metodológica introductoria difícilmente podría comenzarse de otra manera.

Es obvio que este inventario de rasgos diferenciadores puede tener y tiene sentido en contextos históricos y culturales concretos y que puede aportar clasificaciones de cierto alcance; pero es obvio también que a través de este enfoque no podemos reducir la variada nomenclatura y contenido locales a una proposición general válida en todas las geografías. Ahora bien, quizá consigamos ladear el dilema imaginando de la mano de Wittgenstein otro tipo de clasificación para rastrear algo así como una hebra común: a través de categorías semánticas en una grado mayor de abstracción podamos agrupar un cierto número de fenómenos heterogéneos subrayando una cierta similaridad esporádica subyacente a un segmento de la totalidad, mientras que otra porción de ese universo de fenómenos muestra la presencia de otros atributos, ninguno de los cuales aparece en el anterior subgrupo. Sin embargo los dos subconjuntos pueden ofrecer algunas combinaciones de criterios o características similares coincidentes con un tercero que hace de puente. Un esquema aportará algo de luz.

	Subconjunto	Criterios			
	1	a	b	c	d
Conjunto	3	c	d	e	f
	2	e	f	g	h

Los subconjuntos 1 y 3 están unidos por los rasgos c y d, y el 3 y el 2 por e y f, pero 1, 2 y 3 no pueden ser definidos como exhibiendo un elemento común y, sin embargo, el universo en cuanto tal engloba incurables semejanzas significativas a través de una posibilidad de tránsito o formulación de conexión entre los tres subconjuntos. Cuál de ellas es prominente en cada caso y con qué otra forma esporádica asociación es algo a determinar empíricamente.

El dilatado espacio semántico de magia puede ser considerado también de esta manera: por una lado puede venir subsumido bajo el campo genérico conceptual en el que los otros constituyentes son filosofía, *world-view,* y ciencia y, por otro puede estar formado por subconjuntos tales como religión, rito, brujería etc. En esquema que puede conjugarse y partir de cualquier concepto, tenemos:

Filosofía
world-view
ciencia
magia
religión
rito etc.

En lugar de esforzarnos en descubrir cuáles son –si se dan- los diferenciadores semánticos particulares de cada concepto en la etnografía universal o en la antropología integral podemos visualizar el concepto que hace de puente como una categoría bisagra o gozne conectando las distintas zonas de un extenso universo. Podemos referirnos a ella, compartiendo la elaboración sintáctica adjetival antes aludida como el síndrome mágico, o religioso, o ritual imagen elemental, o configuración mágica, ritual o religiosa. Los componentes de estas configuraciones vendrán proporcionado histórica y etnográficamente y obtendremos variadas combinaciones y alianzas esporádicas con peso específico circunstancial.

Voy a analizar muy brevemente un aspecto de lo que estoy sugiriendo aglutinando magia-rito-religión-retórica como componentes de un *totum* a interpretar. Se trata de fórmulas verbales rituales que repiten mujeres *entendidas* por muchos rincones de nuestra geografía y no solo rural. Una mujer frota con agua y ceniza la piel amoratada e hinchada –que llaman mal de pezoña- en el brazo de un niño; al mismo tiempo que limpia la zona afectada con una ramita de retama, recita:

Pezoña, repezoña
vete de aquí
que la ceniza del lar
el agua del río
y la retama negral
van tras de ti.

Esta fórmula y ceremonia escenifican una argumento por analogía. La pezoña es descrita como hinchazón de la piel con pintas como gangrena de color vino oscuro, moradas, negruzcas, sucias. Esta última es la palabra clave en el argumento: la pezoña viene

analogaza en la narración a la suciedad. El contexto isotópico está formado por estas semejanzas implícitas en los dos términos analogazos: lo oscuro de la suciedad –en cocinas con fuego abierto sobre el suelo- y lo negruzco de la pezoña –analogía cromática-, más los montoncitos de basura en la cocina y la protuberancia causada en el brazo por el mal –analogía de forma-. Pero hay más: ni la suciedad ni la pezoña son estables en sus respectivos nichos –analogía temporal-, al contrario, ambas quiebran el orden, el estado normal –analogía conceptual-. La suciedad de la cocina es removida por medio del agua y de la escoba de retama y cuando se trata de un objeto especial que ha de quedar muy limpio lo frotan con ceniza. Si todo esto se aplica y es realmente eficaz en el marco de la cocina –analogado principal- viene justificada la transferencia de las propiedades específicas e intrínsecas de esos elementos al segundo analogazo: la pezoña. En esta formulación analógico-poética-ritual se pretende transmitir al segundo homologado y a través de los mismos medios el efecto causal operado en el primero. En esquema:

1		2	
Cocina	=	brazo	continentes
Suciedad	=	enfermedad	contenidos
Simbolizadotes		simbolizados	

Si el agua, la ceniza etc. son eficaces –operatividad física- en 1 también lo serán –operatividad ontológica- en 2 sus identificaciones metafóricas. La representación mental rito-retórica de la realidad no es únicamente metafórica; el color, por ejemplo no solo incita, o puede incitar, a descubrir analogías sino que provoca también, o puede provocar pensamiento metonímico[3], otra forma de ver y sentir que evoca una visión interna de la realidad a través de series de relaciones que se prolongan en contextos y niveles heterogéneos; de aquí su radical importancia. Termino con un último ejemplo, híbrido de magia, religión, poesía y retórica, para indicar otros modos de imaginar y controlar algo que preocupa en todas las culturas: la enfermedad.

Espinilla y paletilla
de [nombre de la persona]
vuelve a tu lugar
como las aguas al mar
y las palomas al palomar
y el obispo a su altar.
Por la gracia de Dios
y de la Virgen María
un padrenuestro
y un ave maría.

Esta invocación quiebra definiciones; asumen al recitarla que si las palabras se pronuncian sin equivocación ni distracción son suficientes para conseguir el fin deseado, la curación. Pero curiosamente terminan con un estribillo final implorando a la vez el favor divino. La

[3] Lo ejemplifico en el artículo anteriormente citado p.34ss.

enfermedad se manifiesta por decaimiento, dolor de estómago, falta de apetito etc. En realidad el malestar que llaman espinilla o paletilla caída es algo más complejo: abarca todo un conjunto de afecciones, no bien definidas, de origen desconocido; los heterogéneos relata etnográficos con que lo dotan implica que incluso para ellos es un concepto difícil, escurridizo, de etiología variada. ¿Qué hacen con él? Para pensar y dominar algo rebelde y abstruso se sirven de algo conocido y a la mano; seleccionan cualidades manipulables que desplazan por atribución analógica para controlar el analogazo. Podemos leer el texto por este procedimiento u operación interpretativa. En esquema otra vez:

Espinilla { : su lugar : : aguas : mar
: Palomas : palomar
: Obispo : altar

La isotopía del contexto toral es obvia: las aguas vuelven últimamente al mar, como es natural, las palomas a su palomar, como es normal, y el obispo a su altar como es propio de su deber y dignidad. Cierto que aguas, palomas y obispo salen de su cauce, nido y catedral, pero todos vuelven a su morada normal respectiva como es natural y congruente, como respectivamente les corresponde. La naturaleza, el animal y el hombre obedecen a sus leyes y normas; las desviaciones son parciales y esporádicas. Lo razonable, adecuado y conveniente es que cada cosa, fenómeno o ser vuelva y permanezca en su lugar propio, natural y pertinente. En base a esta certeza y seguridad, apoyados en esta realidad y verdad cósmica inferimos que la espinilla dislocada tiene que volver, como todo ser o fenómeno, a su posición normal y correspondiente, a su lugar natural. Las series homologadas se transforman en una sola, se funden en una unidad. Una relación sintagmática integra a todos los elementos constituyentes del espacio poético; una relación paradigmática permite y provoca la substitución; la metafísica de la presencia y el movimiento de significación bajo cobertura divina obran el portento.

He delineado aspectos de la naturaleza del ritual bajo unos pocos ejes retóricos principales: el metafórico, el analógico y la potencia poética de la palabra. Para terminar quiero elevar a nivel generalizador lo que he acentuado en el análisis etnográfico subrayando primero, que los valores señalados se pueden relacionar, oponer, homologar, combinar y superponer en formas y de formas muy variadas. Segundo, que el sintagma puede proyectarse sobre e intensificar el paradigma y que el paralelismo cromático (o de otra cualidad) puede transformarse en paralelismo de pensamiento. Los más dispares contenidos, los objetos más heterogéneos y las cualidades más sorprendentes son seleccionadas arbitrariamente pero concertadas imaginativamente según procesos mentales básicos, con la pretensión final de causar el mal a veces o, más comúnmente de alcanzar la salud y el bienestar. El etnógrafo encuentra en su investigación de campo un arco increíblemente amplio de formulaciones locales pero tiene que reducirlas a un cálculo mínimo de principios fundamentales cuando, en su estudio, se trueca en antropólogo. Tercero, que la nota esencial, característica de la analogía etnográfica es la similaridad de relación; que esa relación muestra siempre, un carácter igualitario (entre el obispo y las palomas, por ejemplo) y, por último que esa analogía pretende, por una parte, ordenar desde un ángulo cognitivo-simbólico el universo

entero y, por otra, al pasar el contenido a registro mágico-ritual, persuadir, convencer, lograr un efecto.

DRAMATURGIE VOCALE ET RITUAL DE LA MESSE

Jacques Cheyronnaud
(Anthropologue, est Directeur de recherche au Centre national de la Recherche scientifique. Directeur du département d'Ethnomusicologie du Musée national des Arts et Traditions populaires (Paris de 1987 à 1993, il exerce actuellement au Centre Norbert Elias (Marseille) et à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales)

Résume:
On s'intéressera à la messe (catholique) comme «format cultuel» procurant des expériences musicales, et plus particulièrement au chant à temporalité rituelle tel qu'il pouvait être pratiqué dans des paroisses françaises au XIXème siècle, avant la généralisation à l'ensemble de la catholicité romaine d'un nouveau modèle de «chant sacré» à partir de 1903, plus connu sous le nom de «chant grégorien».

Mots-clés: messe, chant grégorien, chant rituel, lutrin, chantre d'église, format cultuel.

Vocal dramaturgy and Ritual of the mass

Abstract:
One will interested in the (catholic) mass like pertaining to worship format getting of the musical expériments and more particularly such as it could be practiced in French parishes at the 19th century, before generalization with the whole of the Roman catholicity of a new model of hymn starting from 1903, more known under the name of Gregorian chant.

Keywords: mass, Gregorian chant, Hymn, lectern, cantor, worship format.

Cheyronnaud, Jacques. "Dramaturgie vocale et ritual de la messe". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 29-42, 2012, ISSN 1138-8579.

L'EXPÉRIENCE CULTUELLE, UNE EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

Nous apparaîtrait-elle aujourd'hui comme allant de soi dans ce «format» que l'on désigne communément du terme de «messe» (ici, de rite catholique romain), la musique n'y est pourtant pas *causa necessitatis*, en ce sens que rien dans l'absolu ne contraint à faire la moindre note de musique. Et cependant depuis des siècles celle-ci y est omniprésente, partie intégrante du dispositif dramaturgique qui double l'expérience cultuelle procurée par ce format, d'une expérience esthétique – «doubler» comme l'on double un vêtement de l'intérieur.

L'expérience religieuse qui se procure dans une «occurrence cultuelle» du type de la grand-messe dominicale (occurrence que l'institution catholique considère comme un espace

privilégié, en chacun de ses relais locaux, pour la manifestation et l'entretien d'un sentiment d'appartenance au collectif unitaire qu'elle entend constituer et valoriser); cette expérience intègre une dimension musicale. Et, plus globalement, une dimension esthétique. Tout participant a la possibilité de procéder à une évaluation critique des moyens mis en œuvre localement pour réaliser cette occurrence cultuelle, et peut avoir des préférences, louer ou déplorer la manière dont s'accomplit la manifestation. Appelons ce plan, celui d'une «félicité cérémonielle» comme lorsque le fidèle qualifie ce à quoi il vient d'assister de «belle cérémonie» ou de «messe ennuyeuse». La réussite de l'expérience cultuelle s'évaluerait alors, du côté des fidèles, sous un rapport de «beauté»?

Pour sa part, l'institution elle-même conditionne esthétiquement la manifestation en prêtant attention à la manière dont se déroule cette occurrence qui engage son autorité. Si, à ses yeux, ce qui s'accomplit dans ces moments et lieux privilégiés ne peut être de l'ordre du spectacle ou du concert, il reste qu'il y a bien dans les divers déploiements spatio-temporels qui organisent matériellement et articulent l'accomplissement rituel de la grand-messe, une dimension scénographique qui, entendrait-elle se faire oublier comme telle, règle plus ou moins dans le détail l'ostensivité des déploiements et des acheminements. C'est ce qu'on appelle ici, la «dramaturgie du rituel». La rationalité de l'action rituelle, rationalité par finalité (la *Zweckrationalität* wébérienne, qui consiste à poser des actes déterminés qui assureront licéité et validité de l'action à partir de fins institutionnellement établies et de moyens spécifiés comme adéquats pour y parvenir) n'est aucunement incompatible avec une préparation scénographique qui entend cadrer une dimension sensorielle et contenir l'accomplissement rituel dans un certain ambitus d'émotionnalité. La dimension cognitive, ici théologique et canonique, est assortie d'une dimension esthétique. La logique opératoire des actions à accomplir se double ainsi d'un souci esthétique de leur déploiement, jusqu'à l'aménagement et la disposition des lieux, les choix d'objets, de couleurs, de répertoires et de sonorités (l'orgue, par exemple), les formes, etc. Entre logique opératoire (ce qui est à accomplir) et souci esthétique (la dimension ostentatoire des manières de faire), il peut y avoir des tensions: une certaine pression de l'objet esthétique, par exemple du chant, de la musique, pourrait-elle se faire au détriment de la finalité religieuse? La crainte sera maintes fois exprimée au cours des siècles par des documents officiels soucieux d'une certaine congruence cultuelle, en particulier d'une discipline de la sensibilité dans le culte.

CANTUS ECCLESIASTICUS ET MUSICA

On sait l'importance historique de ce format cultuel de la messe dans notre encyclopédie musicale occidentale des formes et des œuvres. Des messes «en musique», dues à d'éminents compositeurs.

Mais encore, ce chant monodique du formulaire rituel de la messe, ramassé dans la modernité sous l'intitulé générique de «chant grégorien»: un *cantus* («*ecclesiasticus*»), que l'on appellera ici «chant à temporalité rituelle», longtemps dissocié de l'ordre cumulatif de la *musica* (le cumul des innovations compositionnelles) tant il était engagé dans la logique opératoire des actions rituelles au point d'y faire historiquement corps. Et de donner l'impression d'y être immuable. Un *cantus*, avec ses titulaires vocaux, spécialistes d'une

profération chantée du formulaire, regroupés dans une instance plus ou moins fournie et hiérarchisée selon les lieux: le lutrin, tout à la fois un meuble (un pupitre ouvragé, parfois de simples tabourets dits «tabourets de chantre»), un espace réservé, marqué dans le sanctuaire par ce mobilier, un ou plusieurs individus, selon les ressources locales, affectés à la charge du *cantus*: la charge cantorale, le(s) chantre(s).

A l'écart d'une musique plus ou moins innovante mais renouvelée qui sonoriserait des séquences en appoint facultatif mais embellissant, solennisant, il y a donc ce «chant sacré»: «sacré» n'y qualifie pas tant une forme particulière de chant que, de manière générique, une action vocale arrimée à l'opération d'acheminement du formulaire dans l'accomplissement même d'une séquence rituelle. Un *cantus*, ou mieux, une articulation de livres spécialisés et de répertoires, de conduites vocales et profératoires, de manières de chant de plus en plus perçus dans nos deux ou trois derniers siècles, comme cette enclave coutumière, de longue durée, possédée par la «routine» exercicielle de la tâche. Bref, un chant machinal ou mécanique dont les livres et les répertoires ont fait l'objet dans le passé, à plusieurs reprises comme en France (et bien avant la grande réforme du chant grégorien partie de France à l'articulation des XIXème et XXème siècles), de révisions, corrections, d'adaptations. Ou de nouvelles créations.

Souvent âprement critiqué comme en France, le lutrin sera perçu comme une enclave de savoir-faire d'oralité campé en un haut lieu du livre et de l'écrit, la liturgie. Soumis au régime d'une forte répétition calendaire, celle du culte et du comput liturgique, le *cantus ecclesiasticus* et ses protagonistes du lutrin deviendront la bête noire de ceux qui, au XIXème siècle, entendront revoir toute l'économie musicale des actes officiels de religion. Il en sortira une construction dans la modernité: un chant sacré alors «restauré», étendu à la catholicité romaine sous le label de «chant grégorien».

Les paragraphes suivants seront consacrés à quelques aspects, sans doute d'abord français[4], des opérations de (re)mise en forme dans la modernité (XIXème et XXème siècles) de cette nouvelle économie musicale cultuelle, notamment en ce qu'elles concernent le chant à temporalité rituelle. La perspective adoptée ne s'alignera pas sur une conception musicologique idéalisée qui n'entendrait exemplifier ce régime de chant cultuel au lutrin qu'à travers un modèle exclusif, celui du «chant grégorien». Sans nullement sous-estimer la valeur musicologique de la construction moderne de ce modèle, on s'intéressera principalement à quelques ruptures de tradition introduites aux lutrins paroissiaux précisément avec sa généralisation. Auparavant, on soulignera quelques problèmes de méthode plus généraux concernant la perspective présente que l'on dira, de «tendance pragmatiste».

[4] Faut-il rappeler l'importance de la France dans l'initiative et la conduction de l'entreprise archéologique dite de «restauration du plain-chant» qui conduira à la construction de ce modèle «universel» catholique de chant cultuel généralisé à la catholicité romaine à partir de 1903? Cf. Marcel Pérès, Jacques Cheyronnaud, 2002. Egalement sur ce point, les importants travaux de Jean-

DU FORMULAIRE AU FORMAT

Parmi diverses acceptions, le vocable «messe» peut référer tout autant à un certain «corpus formulaire», vieille matrice compositionnelle dans notre tradition musicale occidentale, qu'à un «format cultuel» mettant en œuvre ce même formulaire, et qui, pour ses déploiements, fait appel depuis des siècles à des ressources musicales qui excèdent la seule question du formulaire rituel et des esthétiques profératoires qui lui sont historiquement attachées sous les désignations de «plains-chants» ou de «chant grégorien». Explicitions brièvement ces deux acceptions.

Le corpus formulaire – des énoncés latins à proférer vocalement (réciter, déclamer ou chanter) au cours de la messe - est lui-même scindé en deux groupes de pièces: les pièces dites de «l'Ordinaire», c'est-à-dire en usage habituel dans toute messe; les pièces dites du «Propre», c'est-à-dire, en usage dans le cadre de toute messe mais correspondant aux particularités de chacune des occurrences cultuelles. Leurs nom et ordre de distribution dans le format cultuel de la messe en sont les suivants[5]: *Introït* (pièce du Propre); *Kyrie eleison* (pièce de l'Ordinaire); *Gloria in excelsis* (pièce de l'ordinaire); *Graduel* (pièce du Propre); *Trait* et *Alleluia* (pièces du Propre); *Credo* (pièce de l'Ordinaire); *Offertoire* (pièce du Propre); *Sanctus* (pièce de l'Ordinaire); *Agnus Dei* (pièce de l'Ordinaire); *Communion* (pièce du Propre); *Ite missa est* (pièce de l'Ordinaire). A cet ensemble des principales formes du chant de la messe, il conviendrait d'ajouter plusieurs récitatifs (*lectiones*, préface) répartis entre différents postes de protagonistes rituels.

Dans ses grandes lignes, la notion de «format» appliqué à la messe recouvrirait cette dynamique de passage et d'épreuve: épreuve de passage d'une phase directive de modèle idéal et abstrait, déterminé *in absentia* et porté par des livres spécialisés, en une phase opératoire, celle de la réalisation effective à partir de ces livres, autrement dit: cette confection *in praesentia* que constitue une occurrence institutionnelle donnée, toujours située. Pourquoi une telle distinction de phases?

Le modèle *in absentia* est ainsi «préparé» dans son contenu, ses finalités et ses contours par des données portées dans certains livres agréés par l'institution. Cette préparation agence des énoncés formulaires (dont ceux évoqués précédemment) à des actions à accomplir, encadrés par des directives déterminant même des niveaux de rigueur ou de liberté dans l'application des règles, des normes à respecter pour un maniement des énoncés, des programmes d'actions et pour que l'aboutissement en soit homologable institutionnellement. La réalisation vive consiste donc à faire advenir le prototype ainsi préfiguré *in absentia* en lui donnant forme *in praesentia* par ancrage dans le particulier spatio-temporel, c'est-à-dire, sur le terrain de la tri-dimensionnalité (longueur, hauteur,

Yves Hameline; cf. J.-Y. Hameline, 1977. On reprend dans cet article les grandes lignes d'une enquête ethnographique conduite en France auprès d'anciens chantres de paroisses rurales en activité dans les années 1930 et au lendemain de la seconde guerre mondiale; cf. J. Cheyronnaud, *Le lutrin d'église et ses chantres au village (XIX° - XX° siècles). Approche d'un service public musical*, Paris, Thèse de doctorat en ethnologie, Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, 1984 (ronéo, 520 p).

[5] On renvoie sur ce point musicologique et liturgique à l'abondante littérature de manuels de chœur et autres ouvrages spécialisés en ce domaine du chant liturgique catholique.

profondeur), de l'orientation, de l'étendue et du mouvement; de la sensibilité perceptive et proprioceptive.

On pourrait établir une analogie entre le «format messe» ainsi entendu, et la partition musicale comme l'une des phases dans le cursus d'une œuvre, présidant à l'épreuve de sa mise en perception auditive dans le concret – l'épaisseur - d'une exécution *hic et nunc*.

Ainsi, dans le cas du format cultuel, des livres officiels spécialisés comme les *Cérémoniale*, *Rituale*, *Missale* qui transportent les énoncés formulaire, les règles et les directives d'actions à réaliser, peuvent être vus à la manière de cette partition, c'est-à-dire comme autant de supports notationnels, par les dispositions de mise en page, les différences typographiques de caractères, de couleurs d'encre, les renvois de pages et autres jeux de repères dans l'espace de la page, les croix et tous signes imprimés dans le corps des textes formulaires, etc. Des supports qui cadrent et dirigent l'épreuve du passage *in praesentia*, donc de l'aboutissement effectif, *hic et nunc*, du format «messe». Lorsqu'un ethnographe ou un ethnomusicologue observe telle ou telle occurrence de messe, c'est bien d'abord cette épreuve du passage qui se réalise sous ses yeux, à ses oreilles qu'il doit décrire. Il s'agit, en quelque sorte, d'une implémentation cultuelle, et dans cette configuration, une certaine logique d'intégration d'actions musicales[6].

QUAND LA DRAMATURGIE SE JOUE SUR DES DÉTAILS

Observons que, devant ce schéma général du passage *in praesentia* comme épreuve de réalisation du format cultuel de la messe, la question de l'architecture directive qui en régule les diverses opérations et qui administre la satisfaction institutionnelle des accomplissements appellerait une certaine prudence de la part de l'observateur ethnographe ou ethnomusicologue, face à la question des régimes de prescrivité.

D'une part, les livres officiels évoqués précédemment qui consignent avec plus ou moins de précision les énoncés formulaires à proférer et peuvent définir ou énumérer des manières de faire pour un acquittement conforme des tâches ou des fonctions, ne recouvrent pas à eux seuls l'architecture générale, directive et organisationnelle du format en question. D'autres plans peuvent intervenir, par exemple à propos des mesures à prendre pour la garantie d'une réussite institutionnelle ou contre diverses vulnérabilités telles que l'erreur - la contrefaçon? - d'une exécution rituelle, ou des défaillances qui doivent être considérées comme importantes. Plans qui concernent encore les dispositions préalablement requises pour s'engager en tant qu'officiant, comme protagoniste autorisé à l'accomplissement des tâches ou des fonctions, ou pour être soi-même, en tant que présent dans la configuration rituelle, bénéficiaire du sacrement (pouvoir recevoir l'eucharistie, par exemple); dispositions, encore, relatives aux états mentaux des uns et des autres.

[6] La notion d'implémentation est librement adoptée ici de: Nelson Goodman (Goodman, 1996: 54-59).

D'autre part, cet ensemble de définitions, recommandations, spécifications, etc., qui permettent d'identifier, d'authentifier, d'homologuer institutionnellement ce qui se s'accomplit *in praesentia*, relèvent *in absentia* d'espaces intellectuels diversifiés (théologie morale, dogmatique, droit canon, liturgie par exemple). L'autorité, les niveaux d'intensité prescriptive peuvent donc être variables et parfois passablement faibles pour ce qui pourrait concerner la musique et le chant.

La distinction méthodologique entre phases directive et opératoire permet d'attirer l'attention sur la nécessité descriptive d'opérer une distinction entre la définition idéale d'un modèle de pratique, et sa réalisation vive, effective, pour saisir cette dernière dans la singularité de ses flottements, hésitations, ses bricolages voire ses expédients. Et de prendre la mesure des accommodements locaux. En somme, de descendre dans les détails.

En effet, si le modèle de pratique qu'elle prédétermine permet à l'institution, en préconisant des conformités d'exécution, de se garantir à elle-même cette «universalité» du format cultuel qui doit transcender les lieux et les cultures, la pratique du modèle, sa mise en application concrète ne s'effectuera jamais que dans des accomplissements locaux, toujours singuliers et situés, et les ressources par exemple musicales (lutrin ou chorale, musiciens, instruments de musique) alors disponibles *hic et nunc*. Sous l'universalité institutionnelle de la morphologie d'une messe (l'architecture directive permet d'un relai à l'autre de sécuriser un même format), il y a place pour une diversité de réalisations locales dans la mise en forme effective du modèle: il faut savoir «faire avec ce que l'on a sous la main», dit-on familièrement.

On appellera cette nécessité locale et toujours située de recours aux ressources disponibles pour réaliser pratiquement un modèle «universel», l'épreuve de contingence. Lutrins et chorales, dans leurs performances vives émargent à cette épreuve. La dramaturgie rituelle joue avec l'incertain.

«RESTAURER LE CHANT SACRÉ», UN PROBLÈME POLITIQUE

Quelles sont les exigences et les attentes de l'institution catholique qui prête ainsi certaines possibilités d'actions à la musique, et voit dans ce recours une solution qu'elle inscrit pour et dans ses exercices de religion, tel le format cultuel de la messe?

Relevons ce paradoxe jusque dans la modernité entre un recours institutionnel appuyé et parfois prégnant aux ressources de la musique dans les actes publics, officiels et collectifs de religion, et cependant, une réserve envers l'art des sons, notamment en raison, peut-on lire en 1903, de ce *«plaisir que la musique produit directement et qu'il n'est pas toujours facile de contenir en de justes limites»* (Pie X, *Motu Proprio* sur la liturgie, le chant grégorien et la musique sacrée, 22 novembre 1903). D'où également un effort périodique au cours des siècles, des autorités ecclésiastiques pour fixer les contours d'une congruence musicale jusqu'à se doter dans la modernité, d'un en-propre musical à l'échelle «universelle» de l'institution, qui soit en rupture avec les musiques environnantes,

mondaines ou «urbaines»[7]; ce sera notamment le chant grégorien. Comme un retranchement de la société?

En tout cas, un effet de rupture qui, soixante ans plus tard, sera officiellement revu et corrigé: la *Constitution conciliaire sur la liturgie* (en 1963) de Vatican II entérinerait et appuierait une dynamique transformatrice, déjà tacitement à l'œuvre depuis des décennies dans bien des paroisses de la catholicité depuis au moins la fin de la seconde guerre mondiale. Le format cultuel de la messe se prêtera désormais à de nouvelles formes d'expression musicale qui, dans la pratique ordinaire, marginaliseraient définitivement ce «chant sacré restauré», alors de plus en plus cantonné, comme en France, à des espaces spécialisés de spiritualité: des monastères, hauts lieux d'une pratique communautaire, savante si ce n'est élitiste de ce «chant rituel».

A la question qui ouvrait le présent paragraphe, une trop évidente réponse, que l'on dira normative, consisterait ainsi à reprendre à son compte les nombreux documents officiels sur ce sujet, «codes juridiques» de la «musique sacrée» et autres textes et commentaires autorisés, et à décliner ce qui concerne ce que doit être idéalement la musique dans la messe.

Ce fut longtemps le cas en France, d'une certaine musicologie universitaire autour de la question du «chant grégorien», qui semblait considérer que l'entreprise dite de «restauration» de ce chant initiée au XIXème siècle en France, et plus encore dans sa phase décisive autour du monastère de Solesmes, devait aller de soi. Il n'était pas rare de rencontrer cette vision des choses dans des élaborations universitaires de la première moitié du XXème siècle traitant d'une histoire du chant cultuel catholique; elles n'entendaient exemplifier le chant cultuel qu'en retenant le schéma classique âge d'or/décadence/restauration, et assimilaient toute autre forme comme les plains-chants nouveaux des XVIIème et XVIIIème siècle (voire du XIXème) à de la simple décadence ou de l'usurpation de place. Chemin faisant, ces élaborations reprenaient des conceptions et un vocabulaire à portée plus critique que descriptive, en premier lieu le terme, complexe, de «restauration». Il était appelé à réunir un ensemble d'opérations à la fois politiques, esthétiques et archéologiques (ou musicologiques) dans la seconde moitié du XIXème siècle et poursuivies dans le XXème, visant à transformer des pratiques usuelles, ordinaires de chant du formulaire rituel notamment aux lutrins tant urbains que ruraux (on y reviendra), et des répertoires que l'on jugeait impropres et indignes.

En fait, ces élaborations «profanes» d'histoire du chant grégorien transféraient implicitement au plan de la connaissance interne, structurelle de l'objet «chant grégorien», la perspective dévouée de ceux que l'on appelait les «réformateurs de la musique religieuse», qui travaillaient à leur niveau et souvent plus largement à une réorganisation de l'espace musical cultuel catholique conforme à l'idée que, comme croyants et fidèles romains, ils se faisaient de l'institution et de son dispositif d'encadrement. Les termes, par exemple de «corruption», «décadence», «déchéance», etc., du «chant sacré» pour

[7] Les musiques de cabaret, de café-concert par exemple. En France, on entend alors à cette époque chercher le modèle du cantique de langue usuelle, non plus auprès de la romance de salon ou des airs à la mode, mais de la chanson traditionnelle ou folklorique et de la stylistique grégorienne.

caractériser les pratiques et conduites vocales des chantres de lutrin et qu'il fallait éliminer du culte, y étaient fréquents sinon habituels; de même, un *black-out* tacite jusque vers nos années 1970 au moins en France, précisément sur une grande partie de la production du 17ème au 19ème siècle qui donnait au formulaire cultuel évoqué plus haut de nouvelles mélodies, ou des modifications que des compositeurs et un clergé avaient estimé plus conformes au goût environnant (ce qu'on appelle les «plains-chants gallicans»), tant l'ancien plain-chant leur paraissait ennuyeux. *«Il n'y a rien de plus ridicule et de plus plat, écrivait Jean-Jacques Rousseau lui-même, que ces plains-chants accommodés à la moderne, prétintaillés des ornements de notre musique, et modulés sur les cordes de nos modes»* (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1767: art. *Plain-chant*).

Les réformateurs français du XIXème établiraient une vision rétrospective qui deviendra une vulgate en la matière, très largement reproduite, parfois encore de nos jours. Ils instruisaient à charge une «décadence» ou une «corruption» des pratiques musicales cultuelles notamment aux lutrins, ainsi que des initiatives de correction de livres ou de création de nouveaux répertoires qui ne pouvaient être que condamnées, au nom du trésor scandaleusement abandonné d'un vieux chant «authentique». Bref, des altérations, falsifications, etc., que les réformateurs expliquaient par des états politiques et moraux de la société selon les époques: montée de l'individualisme avec la Renaissance, temps et esprit de la Réforme qui, pour eux, avait fait perdre sa souveraineté à l'institution, ou encore, asservissement de l'Eglise gallicane en France au pouvoir royal aux XVIIème et XVIIIème siècles, ou Révolution française qui avait dû provoquer ce reniement de la religion trop caractéristique de leur propre contemporanéité, etc. L'idéal était celui d'un âge d'or dans lequel l'autorité et la supériorité de l'institution religieuse étaient incontestées; le «chant sacré» ne participait-il pas lui-même de cet âge d'or d'une institution ecclésiastique que l'empereur Charlemagne avait su défendre et unifier autour de Rome?

Le vocabulaire ordinaire, souvent violent de cette historiographie militante des premiers réformateurs, dom Prosper Guéranger en tête (ennemi juré du gallicanisme) deviendrait progressivement un lieu commun en la matière, repris en l'état par maints auteurs. Mais quelle pertinence ici, pour problématiser la question d'une économie musicale cultuelle du format de la messe, s'il fallait d'emblée donner tort aux pratiques effectives ainsi stigmatisées? N'est-ce pas une telle perspective réformatrice ou restauratrice qui créait elle-même le déchet, et qu'il importerait d'inscrire dans l'analyse de l'économie musicale rituelle, institutionnelle sur laquelle, précisément, ces réformateurs entendaient agir?

L'*Instructio de Musica sacra* que le pape Pie X promulguera par son *Motu Proprio* de décembre 1903 va marquer durablement, pendant plus d'un demi-siècle, l'économie musicale des actes cultuels d'institution catholique. Ce document étend à l'ensemble de la catholicité romaine, sous le terme juridique de «musique sacrée», des critères de recevabilité de la musique dans le culte et un dispositif général de répertoires, de programmes d'actions musicales et de recommandations de pratiques qui donnerait primauté au modèle de chant construit, en France, sous l'égide musicographique, esthétique et spirituelle des moines de Solesmes, le «chant grégorien». Parmi les recommandations, le document suggère également, pour l'inscription de la musique aux côtés de ce «chant

sacré» dans les cérémonies, de donner priorité à une esthétique sonore, polyphonique d'inspiration palestrinienne.

Mais surtout, pour nous ici: ce document entérinait, en le généralisant à l'ensemble de la catholicité romaine, le modèle solesmien dont les premières expérimentations au XIXème siècle s'amorçaient à l'initiative de dom Guéranger dans un contexte religieux et politique particulier à la France.

UNE MISÈRE DES LUTRINS DE FRANCE?

La situation de l'institution catholique était assez problématique dans les premières décennies du XIXème siècle. La réouverture des églises au culte au sortir de la Révolution, la vieillesse et la pénurie de clergé, la nouvelle carte des diocèses (le Concordat de 1801 avait réduit leur nombre de 83 à 60, sans compter qu'une seconde modification aurait lieu en 1817) posaient des problèmes aigus, notamment pour le dispositif cultuel. Non seulement les livres liturgiques manquaient, mais les liturgies, héritages du siècle précédent («liturgies gallicanes») pouvaient varier d'un diocèse à l'autre tant chacun avait ses propres usages, situation que n'amélioreraient pas les nouveaux découpages: il pouvait y avoir ainsi plusieurs liturgies, donc des variations et des diversités à l'intérieur d'un même diocèse. La solution d'un retour à la liturgie de Rome sera inaugurée en France, en 1839, puis progressivement étendue aux autres diocèses de l'hexagone; cette solution appelait alors une uniformisation des livres et des répertoires.

La question de la musique liée aux formats cultuels, celle du chant à temporalité cultuelle et celle, plus générale, de sonorisation cérémonielle, nourrit les débats sur ce retour, sous le mot d'ordre, on l'a dit, de «restauration du chant et de la musique d'église» et devient progressivement un objet de controverses à part entière dans lesquelles s'invitent des musiciens en vue, des musicographes ou des savants, des hommes de lettres, des intellectuels, et des ecclésiastiques, théologiens et hommes de liturgie, de plus en plus nombreux[8]. Les états des lieux sur la pratique musicale cultuelle dressés dans ce contexte général vers le milieu du XIXème siècle désignent volontiers l'instance du lutrin et ses chantres, leurs manières de faire, de chanter comme l'une des causes évidentes de la décadence de la situation, de l'ennui des fidèles ou de la faible fréquentation des offices religieux. Ils instruisent ce que l'on a proposé d'appeler une *«pathétique profératoire du chant sacré»* (J. Cheyronnaud, 2002: 53). Qu'entendre par là?

Loin de la conduction mélodique flexible et phrasée du modèle grégorien tel qu'on le connaît aujourd'hui (pour l'heure, vers 1840-1850, quelques jeunes ecclésiastiques du diocèse du Mans regroupés à l'abbaye de Solesmes «tâtonnaient» dans la recherche d'une nouvelle énonciation vocale chantée du formulaire), le plain-chant du formulaire cultuel exécuté aux multiples lutrins de France relevaient de cet autre modèle, ancien, du «chant battu». Un chant syllabiques, à notes égales: *«/.../ Il est indispensable, lorsqu'on chante en chœur, qu'aucune voix n'avance ou ne retarde, que toutes s'accordent de manière à ne*

[8] Cf. sur ce point important, l'article remarquable et décisif de J.-Y. Hameline (Hameline, 1977).

sembler faire qu'une, on obtient cet accord en adoptant une seule et simple mesure; mesure simple et facile qui consiste à donner à chaque note la même valeur /.../ Il faut dans l'exécution de ce chant, faire comme le balancier d'une pendule dont les coups égaux pour les temps, peser sur chaque note également, respirer sans arrêter la mesure, aller tout d'un trait jusqu'à la fin, observant toutefois de peser plus longtemps sur les deux dernières notes. /.../ On chante en chant battu les Introïts, Graduels, Offertoires, etc.» (M. Gomant, 1837: 30-31). Ce chant est d'un registre que les critiques décrivent généralement comme anormalement grave – un «chant sépulcral» -, doublé à l'octave inférieure par la contrebasse ou le plus souvent par le serpent, instrument à vent, monodique, épousant la forme du reptile. Dans le panthéon du vocabulaire de la dérision qui dynamise la plupart de ces critiques, la métaphore animale la plus utilisée est celle de la «voix de taureau» (*vox taurina*)[9].

Il conviendrait d'ajouter ceci, notamment pour les nombreux lutrins en milieu rural. Cette structure cantorale qui pouvait comprendre une ou quelques voix d'hommes essentiellement – l'instituteur ou des artisans de préférence à proximité du bâtiment cultuel[10] - garantissait localement un service musical élémentaire, adapté au format d'une grand-messe dominicale, des grandes fêtes religieuses ou des cérémonies liées aux âges de la vie, notamment celles d'obsèques.

En milieu rural notamment, la structure du lutrin fonctionnait souvent en «mode restreint»[11]: les prestations vocales concernaient un ensemble limité et courant de pièces de l'Ordinaire et du Propre, quelques proses et hymnes liturgiques marquant les principales fêtes religieuses, le tout répondant aux besoins pratiques localement. Ces pièces étaient ainsi à occurrence fréquente ou occasionnelle mais revenant périodiquement. Elles provenaient le plus souvent de répertoires des liturgies gallicanes des XVIIème et XVIIIème siècles (plains-chants dits parisiens, oratoriens, etc.) diffusés dans toute la France, réédités au début du XIXème siècle dans les livres de chant liturgique diocésains.

[9] L'expression référait dans le passé aux voix de taille ou de basse. Sa présence, ancienne aux lutrins, résulterait notamment d'une solidité vocale nécessaire pour la longueur des offices. Cf. J. d'Ortigue, 1853: art. *Vox taurina*.

[10] Dans le modèle d'ancien régime, le poste de chantre était occupé par les maîtres des petites écoles; ce modèle traversera le XIXème siècle avec les instituteurs communaux formés dans les écoles normales (qui dispensaient des notions élémentaires de plain-chant, et pour ceux qui avaient des difficultés de voix, on leur apprenait à tenir l'harmonium): la disposition vocale pouvait constituer un critère de choix pour un recrutement local, le lutrin et le secrétariat de mairie servant de traitements d'appoint. Cette possibilité de charge cultuelle pour l'instituteur s'estompera progressivement vers la fin du siècle avec la loi du 19 juillet 1889 qui fait passer le traitement du poste d'instituteur à la charge de l'état; cf. M. Pérès, J. Cheyronnaud, *op. cit.*, 2001: 145-148. S'agissant des autres titulaires possibles du lutrin, les artisans du bourg constituaient un profil pratique en raison de la disponibilité requise en semaine, notamment pour le chant des obsèques. Dans le cas d'employés divers, un accord pouvait être passé avec l'employeur pour «rattraper» le temps passé à l'office, auquel s'ajoutait également une somme minimale de casuel pour les enterrements. En d'autres cas, le chantre était un employé permanent de l'église paroissiale qui assistait le clergé local et œuvrait à l'entretien du bâtiment cultuel.

[11] Cf. la notion de «code restreint» proposée par Basil Bernstein (B. Bernstein, 1975).

Le caractère clos, limité, fixe, répétitif et à forte prévisibilité (puisque lié au calendrier liturgique) de ce minimum garanti installait aux lutrins un régime d'oralité. Non seulement cette clôture pouvait permettre de faire une économie d'apprentissage de tout l'appareil solfégique théorique (puisqu'il n'y avait pas besoin d'aller à la découverte de nouveaux répertoires), mais elle facilitait la mise en place et la stabilisation de savoir-faire pratiques qui se transmettaient entre les différentes générations de titulaires de la fonction cantorale. Ce savoir-faire facilitait les apprentissages, notamment pour ceux qui ignoraient tout du latin du formulaire en monnayant les difficultés de la prononciation dans des sonorités familières de langue française ou du parler local, ce qui pouvait donner lieu à des formes plaisantes, proches du calembour dont s'amusaient non seulement les fidèles, mais les chantres eux-mêmes (cf. *infra*).

Cette conduite profératoire grave, syllabique et appuyée, sans distinction de temps forts et faibles, ainsi déployée *plena voce* dans des bâtiments cultuels à écho, jusqu'à devoir couvrir des cloches sonnant à la volée n'est pas sans évoquer la structure sémiotique du masque soulignée par l'ethnologie.

Voilà des prestations données chaque fois à l'identique par les mêmes protagonistes (qui pouvaient exercer des dizaines d'années) et qui, à force de répétition dans la fonction, pouvaient prendre un tour mécanique: les individus endossaient la charge machinalement le temps de son accomplissement. L'incorporation des manières de voix et de chant nécessaires et attendues permettait à l'individu de remplir sa charge avec impassibilité, de s'en détacher et même quasiment de s'y absenter jusqu'à donner l'impression de la désinvolture?

Au demeurant, les critiques ne reprochaient pas seulement à ces conduites de chant leurs modes d'exécution, d'être négligentes, emphatiques, insolentes de la part de chantres incultes, imbus d'eux-mêmes, qui ne comprenaient rien à ce qu'ils proféraient. Elles leur reprochaient également leur monopole du chant aux offices, en rendant impossible toute participation vocale des présents en raison d'un registre de chant trop grave, de les réduire à la passivité et de provoquer leur ennui. «On chante bien partout sauf à l'église» soulignait-on vers 1860, tandis qu'une dynamique socio-musicale diffusait largement sur le territoire français un modèle de pratique chorale avec ses grands rassemblements d'amateurs: l'orphéon, vocal et instrumental.

RUPTURES DE TRADITION

A cette même époque, les moines de dom Guéranger à l'Abbaye de Solesmes continuaient leur mise au point, patiente et minutieuse, d'un modèle de chant cultuel appliqué principalement aux répertoires romains, et vers 1860, commençaient à le faire connaître. Non sans quelques péripéties, c'est ce modèle général, savant et archéologiquement remarquablement informé – notre actuel chant grégorien - que va officialiser et imposer à la catholicité romaine le *Motu Proprio* de 1903, déjà évoqué. De nombreux organismes tels qu'instituts de musique (dont la *Schola cantorum* de Vincent d'Indy en France), associations diverses aux échelles nationales et diocésaines vont œuvrer à une dynamique

pédagogique de diffusion à l'adresse du clergé, des musiciens (professionnels et amateurs, maîtres de chapelle, organistes, etc.), des fidèles…

Dans les faits, en France notamment - et en vertu de l'épreuve de contingence évoquée en introduction -, ce nouveau modèle ne s'imposerait que progressivement, probablement bien plus après la Guerre 14-18 qu'au début du siècle si l'on s'en tient à la littérature des lettres pastorales diocésaines qui, parfois, soulignent encore dans les années 1930 la nécessité d'accélérer le changement sans froisser les anciens lutrins. Les situations conflictuelles localement, à ce propos, ne manqueront pas. Conflits parfois rocambolesques entre clergé, lutrin, chorales paroissiales (dont le principe allait se diffuser dans la dynamique de cette réforme) et fidèles, qu'ils soient désireux de changement ou attachés aux anciennes pratiques. Si bien qu'il n'était pas rare d'avoir en compétition, parfois jusqu'au conflit, dans une même paroisse, deux stylistiques de chant cultuel.

L'une, proposée par une chorale impatiente, dont certains membres avaient été initiés au code solfégique du nouveau chant grégorien, ses chants de l'Ordinaire et de certaines pièces usuelles du Propre, avec son lot de proses liturgiques, d'hymnes latines, etc., mais qui, à l'exception des grands-messes de fêtes religieuses importantes, se voyait plutôt cantonnée à sonoriser les séquences rituelles avec ces répertoires, éventuellement avec des cantiques en langue usuelle; la grande partie du chant à temporalité rituelle était ainsi, *de facto*, encore réservée aux chantres du lutrin qui n'acceptaient guère la concurrence.

L'autre stylistique était, donc, le fait de cet ancien lutrin, souvent maintenu tacitement par un clergé âgé, eu égard aux anciennes générations habituées de la paroisse. Cette stylistique résultait d'un compromis entre les savoir-faire attachés aux anciens répertoires diocésains issus des liturgies gallicanes et les nouveaux livres de chant grégorien. Ce que l'on appelait alors la «nouvelle prononciation du latin», précisément associée à l'esthétique grégorienne, constituerait pour ce lutrin sans doute l'élément le plus difficile du changement en ce qu'il venait déstabiliser tout un pan mnémotechnique du savoir-faire lié aux livres et aux répertoires précédents.

En effet, les techniques visuelles et auditives de la mémoration étaient fondées sur l'ancienne notation, dite «notation carrée» (une succession de notes carrées, noires) qui se lisait comme une pictographie, et les principaux repères assonantiques qui permettaient de retenir l'énoncé latin et partant, l'ensemble de la pièce, étaient eux-mêmes «bricolés», on l'a dit, dans des sonorités familières à partir de l'ancienne prononciation. Des termes latins, par exemple comme *sensibus* étaient monnayés en «cent six bœufs», *Infunde amorem cordibus*, «il me faudrait encore dix bœufs» (*Venir creator*), tel passage de la prose liturgique *Veni sancte spiritus* de la même fête de Pentecôte: *In labore requies, In aestu temperies, In fletu solatium* devenait: «A labourer qui qui y'est? Y es-tu ton père y est, il fait la collation».

POUR CONCLURE

Ce nouveau modèle appellerait ainsi une double rupture de tradition au niveau de l'instance du chant à temporalité rituelle, et d'ailleurs plus globalement dans l'économie musicale du format cultuel de la messe. Rupture d'ordre esthétique (stylistique) avec la pratique cantorale traditionnelle comme celle que l'on vient de décrire. Le nouveau modèle allait promouvoir un autre mode de profération vocale et de chant des formulaires, en insistant idéalement sur la dynamique accentuelle de la phrase latine, le phrasé mélodique, sur l'importance à donner à la dimension discursive des énoncés, le tout avec un diapason plus haut. Rupture également, avec une ambition de désenclavement de l'instance de chant, d'une part en la confiant à une chorale ou un chœur et, d'autre part, en posant l'alignement vocal des présents sur la chorale pour certaines pièces ou des répons, comme l'une des marques du bon fonctionnement de la régie musicale cultuelle, ce sera le grand thème de la «participation active des fidèles» sur lequel insistera à nouveau de Concile Vatican II.

Dans les faits, on l'a souligné, les situations ont été diverses et contrastées. Formulons l'hypothèse suivante. Le modèle grégorien avait été expérimenté à l'ombre si ce n'est dans l'esprit du monastère. Autant dire, une certaine organisation si ce n'est une «clôture» de l'espace et du temps: une micro-société principalement voire exclusivement masculine, avec des individus réunis entre eux sur des moyens et des finalités partagées. Et pour qui le chant des offices constituait une activité commune, quotidienne, à l'articulation de l'adresse à Dieu et de l'entretien d'une cohésion interne du groupe. Une cohésion qui entendait se manifester par exemple dans des actions collectives cultuelles, dont celles du chant, pour lesquelles l'alignement vocal («chanter ensemble») relevait autant du travail de précision dans l'ajustement aux autres, que d'une esthétique de concorde. L'aisance profératoire, la souplesse vocale, l'attention à la dimension sémantique et discursive des énoncés à proférer relevaient eux-mêmes de cette esthétique de l'ajustement vocal, ingrédients d'une exigence interprétative ordinaire, à l'échelle d'un groupe qui n'avait pas peur de la complexité, pouvait prendre le temps, préparer cette activité collective par des séances de répétition. Mais qu'allait devenir ce modèle, mis à l'épreuve de la contingence dans des paroisses ordinaires?

Officialisé et généralisé à partir de 1903, voilà que soixante plus tard, la *Constitution conciliaire sur la liturgie*, en 1963, tout en considérant l'importance de ce modèle pour l'institution catholique et sa «haute valeur artistique», en relativiserait son usage dans les relais locaux paroissiaux de la catholicité, offrant la possibilité de lui substituer des répertoires et des pratiques plus en prise sur les environnements musicaux familiers propres aux différentes cultures du monde. Au cours de ces soixante ans il y eut, comme en France, d'importantes critiques sur ce chant qui lui reprochaient (comme à la liturgie d'alors en général) un caractère abscons, complexe et élitiste. Dans nos années 1960, la critique et la dérision avaient changé de camp. Ce n'était plus du lutrin et de ses anciens chantres dont il était question désormais. Mais de la chorale d'église, du chevrotement et des ports de voix de «joyeux pinsonnets du dimanche» … sous la conduite prude et guindée d'une certaine «mademoiselle *Le long bec*»[12] …

[12] Selon un sketch français de l'humoriste Fernand Raynaud dans les années 1950.

BIBLIOGRAPHIE

Bernstein, Basil, *Langages et classes sociales. Codes sociolinguistiques et contrôle social*, Paris, Editions de Minuit, 1975.

Cheyronnaud, Jacques, *Musique, Politique, Religion. De quelques menus objets de culture*. Préface de Jean-Louis Fabiani, Paris, L'Harmattan, 2002.

Gomant, M., *Nouvelle méthode de plain-chant*, Paris, Garnier, 1837.

Goodman, Nelson*, L'art en théorie et en action*, Paris, Editions de l'Eclat, 1996.

Hameline, Jean-Yves, «Le son de l'histoire. Chant et musique dans la Restauration catholique», *La Maison-Dieu*, 131, 1977: 5-47.

D'Ortigue, Joseph, *Dictionnaire de Plain-Chant et de Musique religieuse*, Paris, Migne, 1853.

Pérès, Marcel, Cheyronnaud, Jacques, *Les voix du plain-chant*, Paris, Desclée De Brouwer, 2001 (disque encarté).

Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.

MÚSICA Y MEMORIA: EL "LAMENTO BORINCANO" DE RAFAEL HERNÁNDEZ

Raquel M. Ortíz Rodríguez
Doctora en Antropología Social por la Universidad de Salamanca (Ph. D., 2008). Profesora en la Universidad de Boricua College en la ciudad de Nueva York.

Resumen:
En este escrito analizamos el bolero "Lamento borincano" (1929), canción escrita por Rafaél Hernández (1891-1965). En éste Hernández desmitifica la ilusión romántica de la nación, cuestiona el mito de la *gran familia puertorriqueña* y representa las desilusiones causadas por la política norteamericana en Puerto Rico. Al mismo tiempo, estudiamos como la canción llenó el espacio de himno nacional y fue usado por el Partido Popular Democrático (PPD, 1938-) y su líder máximo, Luis Muñoz Marín (1898-1980), para rescatar y abrazar el imaginario del jíbaro en la década del cuarenta de la centuria pasada.

Palabras clave: bolero, música, memoria, Rafaél Hernández, lamento.

Music and Memory: The "*Lamento Borincano"* by Rafael Hernández

Abstract:
This article provides a comprehensive analysis of the diverse meanings assigned to the bolero "Lamento borincano," a song written by Rafael Hernández (1891-1965) in 1929. In this song Hernández demystifies the romantic illusion of nationhood, questions the myth of "the big Puerto Rican family," and conveys the disillusionment caused by North American politics in Puerto Rico. Ortiz describes how this lament was soon incorporated into the national anthem and was used in the 1940s by the Popular Democratic Party (PPD, founded in 1938) and by its leader, Luis Muñoz Marín (1898 – 1980), to revive and reanimate in the public imagination the indigenous Puerto Ricans known as the Jívaros.

Keywords: bolero, music, memory, lament, nationalism, Rafael Hernández, Puerto Rico, Jívaro.

Ortíz Rodriguez, Raquel M.. "Música y memoria: El 'Lamento borincano' de Rafael Hernández". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 43-57, 2012, ISSN 1138-8579.

INTRODUCCIÓN

Mi formación como antropóloga con un enfoque en el estudio del arte de la identidad tuvo como acompañante una rumba de ritmos, imágenes y palabras. Nacida y criada en Lorain, Ohio, una de las comunidades puertorriqueñas de la diáspora, mis inquietudes relacionadas con la identidad puertorriqueña me llevó a conocer las comunidades puertorriqueñas de la Ciudad de Nueva York y de Chicago. Por mis estudios formales crucé el océano atlántico para ubicarme en Puerto Rico y estudiar e investigar la cultura puertorriqueña en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, en San Juan, Puerto Rico. Luego, fue cuando marché a la Universidad de Salamanca, donde con el apoyo del Dr. José Antonio González Alcantud, tuve el espacio y la libertad para además de estudiar, cuestionar la construcción y reconstrucción, el uso y la manipulación de la identidad puertorriqueña. Este ensayo es parte de mi tesis doctoral en Antropología Social realizada bajo la dirección del Dr. González Alcantud, resultado de mis estudios doctorales en el Departamento de Sociología y Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Salamanca.

Previamente, más allá de haber visto alguna reproducción de una serie de obras costumbristas y de varias piezas de artesanía típicas de Puerto Rico, no había tenido contacto con el arte puertorriqueño. De hecho, no fue si no hasta los diecisiete años, durante mi primera visita a la ciudad de Nueva York, pasé una tarde con mi padre en El Museo del Barrio. Decidí en ese momento que regresaría para ser parte del mundo artístico/cultural que promovía la cultura puertorriqueña. Lo hice, después de terminar una Licenciatura en Artes con concentración en Estudios Internacionales y Español en la Universidad del Estado de Ohio. Efectivamente, en el 1994 me mudé a Nueva York para hacer trabajo cultural. Primero, laboré como ayudante en una galería que representaba el arte caribeño en SoHo, y luego, como ayudante en el Departamento de Educación del Museo de Brooklyn. En el 1996 logré una plaza en El Museo del Barrio como educadora. Así, de primera mano, conocí El Museo del Barrio y su colección, conocí algunos de sus fundadores y escuché su historia, que a la vez, hasta cierto punto, era también la historia del arte y la identidad cultural puertorriqueña en Nueva York. También, tuve la oportunidad de trabajar con la exhibición *La hoja liberada: El portafolios en la gráfica puertorriqueña*, una retrospectiva organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña del Estado Libre Asociado de Puerto Rico.

A la vez, no fue hasta la primavera del 2002 que formalmente empecé la primera fase de mi trabajo de campo relacionado con el arte y la identidad puertorriqueña en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, donde obtuve mi maestría en Estudios Puertorriqueños y del Caribe (2004). Por dos años (2003-2004) trabajé con el artista don José R. Alicea, bajo la dirección de la Dra. Brenda Alejandro de la Universidad de Puerto Rico, para realizar la tesis de la maestría intitulada "José R. Alicea and his Literary Portfolios: Impeding the Process of Oblivion". La investigación me brindó la oportunidad de conocer mejor el contexto socio-cultural del arte gráfico de Puerto Rico. Además, me abrió las puertas para comenzar el estudio formal de la ideología jibarista, una ideología que exalta los valores católicos e hispánicos, está íntimamente relacionada con la tierra y se fundamenta en una sociedad hegemónica creada y controlada por los hacendados y los

criollos profesionales. De los nueve portafolios de mi investigación, estudié uno dedicado a Rafael Hernández, "Tributo a Rafael Hernández", con tres piezas inspiradas por su bolero, "Lamento borincano".

En este escrito estudiamos al lamento de Rafael Hernández. Éste desmitifica la ilusión romántica de la nación puertorriqueña, cuestiona el mito de la *gran familia puertorriqueña* y representa las desilusiones causadas por la política norteamericana en Puerto Rico. Primero, intentamos entender el papel que la música ha jugado en la construcción del imaginario nacional en el siglo XX. Después, consideramos cuidadosamente quién era "el jíbaro", Rafael Hernández. Luego, descubrimos el bolero –la canción de la modernidad–, un breve melodrama y discurso público que alude a los espacios privados, personales y colectivos, rencorosos y nostálgicos. Por ultimo, analizamos las líricas del "Lamento borincano" para señalar como la canción de Rafael desmitifica la ilusión romántica de la nación y representa las desilusiones causadas por la política norteamericana. Al mismo tiempo, consideramos la recepción de la canción en Puerto Rico en general y por el líder máximo del PPD Luis Muñoz Marín en específico, quien rescata y abraza el imaginario del jíbaro en la década del cuarenta.

En la dinámica de integración, reproducción y reapropiación que establece la industria cultural (cultura dominante) con la cultura popular, la primera incorpora y transforma la producción del pueblo al mismo tiempo que difunde su cultura por todos los sectores sociales. La industria disquera y la radio han facilitado que ritmos de comunidades particulares (i.e. el jazz, el son cubano) se divulguen por toda la sociedad, vuelvan a ser considerados ritmos "nacionales" y alcancen divulgación internacional. Una música ampliamente reproducida y divulgada promueve nuevas formas de representación social. A través de medios de comunicación de mayor alcance social sugiere la re-configuración de la "comunidad imaginada" de la nación mediante la inclusión de sectores que antes no eran considerados parte de imaginarios anteriores. Por consiguiente, diversas voces y sectores "populares" entraran en el escenario del imaginario nacional con un nivel de participación no considerado por las novelas decimonónicas de América Latina. Estas nuevas formas de representación social afectan la manera en que las comunidades nacionales se conciben a sí mismas y, contribuyen a construir nuevos imaginarios nacionales que reflejan la relación cambiante entre los sectores sociales (Otero Garabís, 2000: 15-16, 30).

Por el cambio de las condiciones históricas en la Isla, una nueva configuración del imaginario nacional fue necesario –producto de nuevas alianzas y negociaciones–. Ésta nueva configuración incluía la participación de sectores que fueron ignorados o marginados en los imaginarios anteriores (Anderson, 1996: 80; Otero Garabís, 2000: 15). José Luis González (1926-1997), en su ensayo "Razón y sentido del 'Lamento borincano'" (1980), señala que en Puerto Rico la crisis económica de la década de los treinta permitió una expresión artística popular de protesta[13] –un lamento en clave popular y con ritmo– que todos aceptaron como suyo. González hace una comparación de las líricas de "Lamento borincano" con la poesía política y revolucionaria decimonónica de Lola Rodríguez (1843-1924) y Pachín Marín (1863-1897) para mostrar que el trabajo de Rodríguez y Marín no

[13] "La música popular emerge como una maquinaria anti-opresiva: el discurso del 'otros' y de la 'otredad' seductora que libera el cuerpo" (Zavala, 2000: 49).

gozaban del apoyo de masa que recibió "Lamento borincano". Él argumenta que no fue sino hasta la década de los treinta que, debido a la crisis económica que sufría Puerto Rico, fue posible tener una expresión artística popular "[...] cuya temperatura, ideológica, reformista avanzada aunque no precisamente revolucionaria, coincidía con la de las masas, tanto urbanas como rurales" (González, 1989: 136). Además, Otero Garabís explica que en los años veinte y treinta, a pocos incomodó que el bolero de Hernández se adoptara como himno extraoficial (Otero Garabís, 2000: 123).

¿QUIÉN ERA RAFAEL HERNÁNDEZ?

El gran compositor puertorriqueño[14] Rafael Hernández capturó los sueños y el sufrimiento de generaciones de puertorriqueños en sus canciones. A la vez, Hernández no se limitó a un género nacional puertorriqueño, sino latinoamericano, astutamente combinando lo cubano con lo cono sureño, lo mexicano y lo nuyoriqueño negro en las letras de más de dos mil boleros, rumbas y guarachas. De los cientos de boleros que ha compuesto, uno de los más famosos, "Lamento borincano", señala los problemas sociales de la identidad nacional, un concepto íntimamente ligado al destierro y la emigración. El impacto de esta obra es inmensurable, al extremo que "Lamento borincano" ha influenciado y hasta hoy influencia la memoria colectiva de los puertorriqueños en la Isla y en la diáspora[15].
Rafael Hernández nació el 24 de octubre de 1891 en una familia negra y pobre. Comenzó su vida en el pueblo costeño de Aguadilla, en el barrio Tamarindo. El costeño urbano definitivamente no era un campesino de las montañas. Pero sí, conocía y tenía contacto con los peones pobres de las montañas o jíbaros[16] de San Sebastián quienes bajaban de las montanas a caballo o en un burro para intentar vender sus productos agrícolas en la gran ciudad que era Aguadilla en ese entonces.

A los doce años Rafael Hernández empezó su carrera musical y llegó a dominar el violín, trombón, bombardino, guitarra y el piano. En su adolescencia se trasladó a la ciudad capital, San Juan. Allí tocó el trombón en la Banda Municipal, el violín en la Orquesta Sinfónica y organizó su propia orquesta.

---

[14] En la década de los treinta existía la gran trilogía de compositores puertorriqueños: Roberto Cole (1915-1983), Rafael Hernández y Pedro Flores (1894-1979).

[15] Su influencia también se siente por toda América Latina, específicamente en Méjico, que es el segundo país que más versiones ha producido de "Lamento borincano". La ha grabado Marco Antonio Muñiz (1933-), Pedro Vargas (1906-1989), Los Panchos, Los Tres Ases, Los Tres Reyes, Javier Solís (1931-1966), Toña La Negra (1912-1982) y Maria Luisa Landín Rodríguez (1921-). RCA Víctor es la multinacional que más versiones editó de "Lamento borincano".

[16] El nombre jíbaro probablemente apareció por primera en 1752 en el trabajo de una historia comprensiva del mundo del Padre Murillo Velarde (1696-1753). Velarde identificaba los criollos y mestizos de Puerto Rico y las otras islas[1] como "Gíbaros". Él planteaba que una población "pura" (entiéndase, española y católica vieja) había desaparecido y reemplazada por una población nueva. Por consiguiente, la palabra gíbaro o jíbaro se refería, de manera negativa,[1] a una mezcla racial, los no blancos, de distintos tonos y colores, distintos de los habitantes negros de Puerto Rico (Roberts, 2000: 48).

Hernández, como otros 18,000 puertorriqueños, "escapó" de la pobreza de la Isla a través del servicio militar obligatorio en la Primera Guerra Mundial. Esto era un resultado de la imposición de la ciudadanía norteamericana mediante la Ley Jones[17]. En mayo de 1917, Rafael, su hermano Jesús y otros 16 músicos fueron reclutados por el afro-americano James Reese Europe (1881-1919) para formar parte de la Banda de Música del Ejército de los EE.UU. (de músicos "de color"); el Regimiento 369 de Infantería, los "Guerrilleros del infierno"[18], llegaron a ser la banda más famosa del ejército americano de la Primera Guerra Mundial. Enviaron al regimiento a Francia donde los músicos se ganaron los corazones de los franceses por su talento musical.

A finales de 1918, después de la amnistía de la Primera Guerra Mundial, la infantería recibió el premio *croix de guerre.* Rafael regresó a Nueva York y por un tiempo gozó plenamente de la vida bohemia, conociendo y haciendo amistades con el futuro gobernador Luis Muñoz Marín (Rodríguez Tapia, 2004: 47). Después de realizar una gira artística por los EE.UU. y organizar la Orquesta Hispanoamericana se trasladó a Cuba[19]. Durante su tiempo en Cuba dirigió una orquesta en el Teatro Fausto en La Habana y compuso "Capullito de Alelí". Regresó a Nueva York en el año 1925 para fundar su propio conjunto. Le llamó El Trío Borinquen[20], y se dedicaba a la música pan-latinoamericana[21].

Después de la primera Guerra Mundial un ambiente tenso reinaba en la ciudad de Nueva York y por todo los EE.UU. Era una época de revueltas y demostraciones racistas, más un crecimiento de la organización racista del Ku Klux Klan[22]. En parte el caos se debía a una reacción contra los avances de los afro-americanos durante la guerra. La tensión también estaba íntimamente ligada al éxodo de afro-americanos del sur al norte[23] y a la emigración de miles de puertorriqueños de la Isla a los EE.UU. Ya para la década de 1920 había casi 12.000 puertorriqueños en los EE.UU. En la década de 1930 creció a 53.000, número que subió a 70.000 en la década de 1940 (López, 1980: 314-315). La mayoría de los puertorriqueños emigraron a la ciudad de Nueva York para llenar la necesidad de mano de obra barata con casi 15.000 puertorriqueños viviendo en El Barrio.

---

[17] La Ley Jones, aprobada el 2 de marzo de 1917, un mes antes que los EE.UU. declararan la guerra a Alemania, concedió la ciudadanía norteamericana a todos los habitantes naturales de Puerto Rico.

[18] "*Hellfighters*". Relacionado con el Regimiento 369 y los prejuicios que sufrió, véase: Ruth Glasser, *My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities 1917-1940* (Berkeley, 1995), pp. 53-72.

[19] La mudanza pudo ser motivada por un accidente que sufrió en una fábrica donde pierde la mitad del dedo pulgar de la mano derecha.

[20] En Santo Domingo se llamaba Trío Quisqueya y se conformaba de Rafael Hernández, director y primera guitarra, Manuel A. (Canario) Jiménez (1895-1975), primera voz, posteriormente sustituido por el cantante dominicano Antonio Mesa (1895-1942) y Salvador Ithier, segunda voz. En esta etapa se destacan las composiciones "Siciliana", "Me la pagarás", "Mi patria tiembla" y "Menéalo"; en algunas de ellas se emplea por primera vez la trompeta y el bongo.

[21] "El arma secreta o el emblema simbólico de la nueva arqueología sentimental fue en sus comienzos la trilogía Cuba / Puerto Rico / México. En el mismo cuerpo de edificio americano, estos primeros compositores e intérpretes son la galería panorámica que comunica con el jardín interne con columnas llamado 'bolero'" (Zavala, 2000: 66).

En la Gran Manzana los afro-americanos y los puertorriqueños vivieron una discriminación intensa, específicamente en relación con las oportunidades para empleo y vivienda. Era común encontrar letreros que proclamaban: "No Dogs, No Negroes, and No Spanish" (No perros, no negros y no puertorriqueños). Se les recordaba así, específicamente, a los puertorriqueños y a los latinos en general que para gran parte de la población norteamericana ellos compartían la ciudadanía inferior de los afro-americanos.

El 29 de octubre de 1929, el mercado de valor de los EE.UU. tocó fondo. Es durante esta época caótica que las experiencias y memoria agridulce que Rafael guardaba de su tiempo en el ejército, más la realidad brutal de ser un emigrante "negro" le conducían a meditar sobre la realidad de la colonia puertorriqueña, su Madre Patria y la desaparición del jíbaro iconográfico[24]. Un frígido y lluvioso día de diciembre de 1929, Rafael compuso el melodrama de "Lamento borincano" en El Barrio. Según Ma Dhyan Elsa Betancourt, Hernández estaba con un grupo de amigos, artistas desempleados, en un restaurante en Harlem. Ningunos de ellos tenían dinero y estaba lloviendo. Uno de sus amigos tenía una botella de ron puertorriqueño. Mientras bebían, compartían sus memorias de las playas soleadas de su islita, recordaron una isla paradisíaca llena de palmeras. La nostalgia de esa triste, fría tarde le llevó a un piano dilapidado en una esquina del restaurante donde empezó a tocar la melodía de "Lamento borincano", espontáneamente (Betancourt, 1981: 18-19)[25].

Las líricas de la canción, nacidas en la diáspora, cuentan la historia íntima de un jibarito decepcionado con su realidad que llora una patria perdida. Hernández, de una manera sencilla pero eficaz, en pocas palabras, capta la esencia del conflicto espiritual que él y miles de puertorriqueños sufrieron porque se vieron obligados a abandonar su tierra natal por razones económicas. Las bellas palabras grabadas el 14 de julio de 1930[26], acompañado con sólo la guitarra, las maracas y la clave, pintan la historia trágica de un hombre común y corriente. A la vez, la fuerza de las letras de la canción logran despertar sentimientos patrios que comunican una nostalgia tan poderosa que trae lágrimas a los ojos.

EL BOLERO

Hernández eligió el género popular del bolero –en vez del género por excelencia del mismo jíbaro, la décima– para contar la vida campesina. El multiculturalismo y poliglosia del bolero viene del micro-cosmos de las plantaciones y entendemos que su nacimiento (como

[22] El Ku Klux Klan es un grupo que aboga la supremacía de la raza blanca.

[23] La emigración de los afro-americanos se debió a la ruptura del sistema de la plantación en el sur de los Estados Unidos.

[24] En 1928 graba para la compañía *Columbia Records* tres temas: "Laura mía", poema del poeta puertorriqueño José de Diego (1866-1918) y "Mi novia del alma" y "A mis amigos", poemas del puertorriqueño José Gautier Benítez (1851-1880).

[25] Hay versiones contradictorias sobre cómo y cuándo Hernández escribió su canción. A la vez, todos coinciden que fue en El Barrio.

[26] La canción fue grabada por Canario y Su Grupo con el cantante Davilita (Pedro Ortíz Dávila, 1912-1986).

el de sus contemporáneos, el danzón, el son y el *blues*) tiene una estrecha relación con la abolición y desintegración de la esclavitud en el Caribe y en los EE.UU. (Zavala, 2000: 28-29, 48). Es una música que mezcla lo africano, europeo y americano; lo andaluz, la *chanson* francesa, las arias operísticas y las baladas románticas napolitanas. Sus raíces están basadas en la herencia africana (ritmos e instrumentaciones) y española (por el legado verbal y formal). Es una mixtura en la que intervienen los ritmos de la habanera, la romanza operática, la canción vals, el son y el danzón. Por eso, los cantantes y compositores que participaron en el nacimiento del bolero eran personas vinculadas con la opera y la zarzuela, entre ellos Eliseo Grenet (1893-1950), María Greever (1894-1951), José Mojica (1896-1974), Alfonso Ortíz Tirado (1893-1960), Pedro Vargas (1906-1989), Rita Montaner (1900-1958) y Ernesto Lecuona (1895-1963) (Torres, 1998: 79).

El bolero, canción de la modernidad, es de las grandes urbes: cuenta experiencias cotidianas y está escrito utilizando la lengua de la ciudad y los ritmos ciudadanos. Además, el mundo del bolero es sobrenatural y multiforme, difícil de ordenar, un lugar donde reina la transfiguración poética de la palabra del imaginario Caribe, donde todas las cosas se interfieren en un desorden total y todas las imágenes son contemporáneas. Iris M. Zavala, en *El bolero. Historia de un amor* (2000), nos explica la profunda afinidad entre el bolero y el Modernismo:

> *[...] comparte la rica gama de textualidades y envíos a otros textos que caracteriza el virtuosismo moderno en sus excesos de sentido, donde no deja de inscribirse un discurso "abierto", que remite a diferentes sujetos y diferentes "saberes". El modernismo pasa a la canción popular, se democratiza. Murió Rubén en 1916, la gran novedad del mundo moderno es ya un "fósil viviente", una pobre "luz de bohemia" reproducida y repetida en los versos de las "torres de Dios" y sus pequeñas minorías. En su traslado a la canción popular el modernismo se renueva, se re-vitaliza. [...]*
> *El bolero transcribe, retoma la escritura modernista. Ése fue su primer proyecto sistemático.* (Zavala, 2000: 67)

Según Zavala, el bolerista retoma la escritura modernista y arrastra "un alma de caballero" por los nuevos caminos de la modernidad industrial. Por esto, el discurso amatorio del bolero se recompone en la memoria y la nostalgia del amor cortés (la fantasía, la sublimación), así como en las estrategias sociales de la modernidad naciente y su mensaje emancipador.

El Modernismo produjo fenómenos como los hiper-cultismos y las ultracorrecciones. El bolero busca, a través de la metáfora (ultra correcta, hiper-culta), convertir un objeto simple, literal en un sujeto infinitamente estremecido. De esta manera, en la letra del bolero –un nuevo lenguaje amoroso-lírico-narrativo devela lo oculto (Zavala, 2000: 68). Además, cada palabra de un bolero transmite toda la turbación moderna que equivale a una especie de apropiación y difusión del discurso modernista abierto, ambiguo, andrógino que abre el espacio entre la literalidad y la oralidad (Zavala, 2000: 115)[27].

[27] Interesantemente, en las primeras dos décadas del siglo XX muchas de las letras de boleros están basadas en poemas modernistas. Predominan los versos de Amado Nervo (1870-1919), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892) (Zavala, 2000: 66).

Por lo anterior, entendemos que el bolero es una verdadera proeza literaria que sintetiza, en unas pocas líneas, todo un cuento de amor, a través de la unión de las letras arregladas con semejanza al soneto[28]. La duración de un bolero, que suele limitarse a sólo tres minutos, no permite un desarrollo anecdótico tan completo como, por ejemplo, el tango. Por eso, sólo muestra un estado de corazón –su mensaje resume el eros hispanoamericano de la época:

> *En este palimpseto el bolero implora, anhela la comunión de las almas y se conforma con el encuentro efímero; habla de la ruptura, el abandono, el desengaño y la ansiedad; reprocha, amenaza, muestra resentimiento, rencor o nostalgia. Reconoce la imposibilidad del amor sublime y renuncia, se conforma, asume la ausencia o la traición y perdona, injuria y hasta agradece. El amor será un juego que da placer y dolor, cielo e infierno, y el bolero resultara cifra rudimentaria, joven e inmadura del impulso amoroso. He aquí una nostálgica valoración, histórica y hasta artística, del bolero.* (Torres, 1998: 81)

Es un breve melodrama individual que canta la historia pública y las historias privadas; un discurso público que alude al espacio privado. Lo personal del bolero es "mío" y de otros, personal y colectivo, privado y público, seductor, rencoroso y nostálgico (Otero Garabís, 2000: 255-256).

UN TRISTE LAMENTO

Hay varios tipos de bolero, como la canción-bolero, la bolero-ranchera y el bolero-moruno, que es como un diálogo entre la guitarra mora española y el tambor antillano. La canción "Lamento borincano" es un bolero *afro*. Hernández entrelaza la estructura de la música popular norteamericana con ritmos puertorriqueños, mientras mece el sabor de una danza con un canto estilo folclórico. A la vez, no es sólo un bolero *afro,* sino también un lamento.

Los lamentos tienen una vieja historia unos miles de años. La costumbre incluye llantos, lamentos, gritos y gruñidos. Ejemplos contemporáneos son el flamenco y la opera italiana del siglo XVII. Un lamento es una manera de dar voz y a la vez deshacerse del sufrimiento físico, mental o emocional del cuerpo y / o alma. El lamento es una forma de denuncia –menos agresiva que un grito, pero no menos eficaz– para aliviar dolores y frustraciones. Es una queja dirigida a Dios o a cualquier oyente simpatizante: un llori-cantar. Los mejores conocidos lamentos son: "Lamento africano", "Lamento bohemio", "Lamento borincano", "Lamento campesino", "Lamento cubano", "Lamento español", "Lamento gitano" y "Lamento jarocho". A la vez, el lamento más conocido de todos los lamentos es "Lamento borincano".

[28] El bolero está compuesto de cuatro compases binarios. Los 32 compases de la canción tradicional están divididos en dos secciones de 16 compases cada una, pasando de la primera a la segunda con un cambio de tono.

El lamento de Hernández es uno, sino el primer bolero de "protesta"[29]. La canción está íntimamente conectada con la tierra y fuertemente influenciada por la nostalgia, parecida a la música asociada con el andalucismo, el flamenco. Además, es sumamente significativo que en "Lamento borincano", uno de sus tres grandes boleros sociales, Rafael Hernández utilice en partes destacadas la forma armónica conocida como cadencia andaluza, que evoca la tradición musical autóctona del aguinaldo y el seis[30].

"Lamento borincano", conocido por toda América Latina como "El jibarito", narra las experiencias personales de un jíbaro gravemente afectado por la crisis económica de la Gran Depresión de la década de los treinta, el cual se considera representativo de todos los puertorriqueños de esa época. Es decir, lo personal del jibarito forma parte y construye la memoria colectiva puertorriqueña (Fentress y Wickman, 2003: 25). Esto se debe al hecho que, como nos explica José Luis González: "[...] sólo en la conciencia del 'lector' (en este caso, más bien el auditor) adquiere implicaciones colectivas, en parte porque esa experiencia era *típica* en el Puerto Rico afectado por la crisis económica de aquellos años [...]" (González, 1989: 133, cursiva en el original).

Zavala apoya el planteamiento hecho por González. Ella destaca la importancia de los lazos de la comunicación del intercambio humano, que es todo un desciframiento y una reorganización del mensaje en cuestión por el interlocutor o la interlocutora del bolero. Señala que las palabras de la canción se re-agrupan, re-definen, re-semantizan y re-articulan a partir del receptor o receptora de la letra del texto. Resulta en un texto que en cada auditorio social / individual definido incorpora nuevos significados o genera nuevos mensajes (Zavala, 2000: 107-108). Además, ella propone que el bolero busca la complicidad y la adhesión del oyente a dejarse seducir o hundirse en el engaño de su propio deseo: es una institución perversa que pone en escena una contra sociedad regida por Eros (Zavala, 2000: 32).

ANÁLISIS DE "LAMENTO BORINCANO"

El bolero no es un acto de habla individual, sino la representación de dicho acto que resulta en la multiplicación de niveles comunicativos y una repetición sin restricciones que maximiza constantemente esos niveles. Se juega con las proyecciones de la imaginación del presente con su pasado y con el futuro. Por ende, el bolero, una ciencia ficción amorosa futurista, es también una lengua que delata el secreto de las circunstancias históricas y locales en la universidad del deseo y del placer. Combina el arte de la palabra y el arte de los sonidos que compete al oído para producir un medio canto, medio declamación en la inflexión de las palabras y sus diversos acentos (Zavala, 2000: 117).

Hernández relata la crónica de un día en la vida de un jibarito de las montañas de Puerto Rico. Las letras de su bolero empiezan seduciéndonos con la ilusión romántica de un Edén

[29] José Luis González sostuvo que "Lamento borincano" es la primera canción de protesta escrita en América Latina (González, 1989: 132).

[30] Los otros dos grandes boleros sociales de Hernández son "Preciosa" y "Campanitas de cristal".

fértil y un campesino feliz, arrastrándonos a soñar el sueño de una tierra perdida. Tempranito, el jíbaro monta su yegua y baja de sus montañas paradisíacas para ir al pueblo, listo para vender unos productos agrícolas:

Sale, loco de contento,
con su cargamento
a la ciudad, ay,
a la ciudad.

Lleva en su pensamiento
todo un mundo lleno
de felicidad, ay,
de felicidad.

Piensa remediar la situación
del hogar, que es toda una ilusión.

El jíbaro querido, con su humilde deseo de "remediar la situación de su hogar" y, a la vez, sorprender a su señora con una pequeña muestra de su amor, empieza su aventura. Canta un "himno de alegría":

Y alegre, el jibarito va
cantando así, diciendo así,
pensando así por el camino.
Si yo vendo la carga, mi Dios querido,
un traje a mi viejita voy a comprar.

A la vez, hasta en su himno jubiloso, ya se nota un lamento comunicado por el ¡ay! (parecido a un *¡ay bendito!* del puertorriqueño). Con un bolero es importante siempre recordar que el léxico, sintaxis y argumento no son sólo ornamentos retóricos; se trata de verdades o experiencias conocidas y reconocidas por el auditor. Todos los elementos textuales utilizados en el bolero son funcionales y refuerzan el movimiento del baile, la expresión de los cuerpos, y la entonación de las palabras y la música (Zavala, 2000: 110). El ¡ay! del jíbaro nos comunica que él es optimista, pero no tonto. Desea lo mejor, pero, a la vez, conoce su triste realidad colonial en plena Gran Depresión y las condiciones infrahumanas que vivían los puertorriqueños. Ya a finales de la década del veinte la legitimidad del control de los EE.UU. sobre Puerto Rico estaba siendo cuestionada por un espectro amplio de la sociedad, como consecuencia del colapso económico. La poca legitimidad que el gobierno colonial norteamericano había logrado mantener hasta ese momento y que había sido generalmente aceptada estaba en peligro de desaparecer. En la profunda crisis social y económica del sistema capitalista mundial, el dominio colonial de Puerto Rico y su posición en la economía internacional se fue convirtiendo progresivamente en el eje de discusiones, preocupaciones y desafíos. Los poderes coloniales tomaron medidas para restaurar la aceptación voluntaria de la legitimidad del colonialismo de los EE.UU., pero también utilizaron medios más represivos y menos democráticos para exigir y garantizar la sumisión (Dietz, 1997: 154).

La segunda parte de la canción narra el fracaso de lo que transcurrió en la ciudad. Una sorpresa decepcionante espera al jíbaro. El tono de la canción cambia por completo:

Todo, todo está desierto
y el pueblo está muerto
de necesidad, ay,
de necesidad.
Se oye este lamento por doquier,[31]
en mi desdichada Borinquen, sí.

Este pueblo muerto mata la esperanza del jíbaro. A la vez, no es sólo este pueblecito el que sufre. Las líricas de Hernández resaltan el hecho que la gente llora este lamento por dondequiera: la Isla sufre por causa de la depresión económica. Sus letras nos dejan entrever que este jibarito no está solo en su sufrimiento ni en su dolor: "Justicia poética, cada canción que expropia los discursos, los volatiliza, los invierte, los reconstruye en transgresiones sociales contra el gran texto cultural de la burguesía americana" (Zavala, 2000: 71). Desafortunadamente, la metáfora empleada por Hernández no estaba tan lejos de la realidad puertorriqueña en ese entonces; el índice de suicidios aumentó y los homicidios llegaron a 18 por cada cien mil habitantes en el 1936, una reacción a una situación económica abrumadora. Según Fernando Picó, la canción: "[...] epitomizó la amargura de un pueblo postrado por fuerzas económicas que no estaban bajo su control" (Pico, 1986: 241).
Con su corazón hecho mil pedazos y sin ganar ni un centavo, el jíbaro, menos hombre, regresa a su hogar, completamente destruido. Retorna con su himno optimista transformado en un llanto amargo:

Y triste, el jibarito va
pensando así, diciendo así,
llorando así por el camino.
Qué será de Borinquen, mi Dios querido.[32]
Qué será de mis hijos y de mi hogar.

Irónicamente, en el "paraíso" de Puerto Rico, los jibaritos (más los mulatos y los negros) mueren de hambre. El jíbaro llora la muerte de su Isla. También llora su perdida personal, pues es un lamento tan nacional como personal. Esto se debe al hecho que la individualización de cada uno de los boleros es la reintegración de fantasías y de conflictos. El mediador o interprete se convierte al mismo tiempo y en un mismo punto, en emisor / receptor por la entonación, que marca el sexo, recompone y reacentúa el contenido, dando rostro al texto (Zavala, 2000: 110).

Hernández usa las letras de un bolero –la música por excelencia para evocar y revocar al "otro" con palabras socializadas, orientadas, lentas y en suspenso– para rogar ayuda a su querida Borinquen. Ingenuamente, escoge unas pocas palabras cotidianas sobre la ausencia que comunica la estrategia de estar / no estar. En las palabras de Iris Zavala:

> *Elude sin tregua toda relación de seguridad, de verdad, todo discurso impositivo judicial (la familia, el matrimonio), los discursos de otro poder que no sea la seducción, con la promesa de un siempre. Destierra al discurso de la verdad, y lo*

[31] Doquier significa dondequiera.

[32] "El bolero suspende y aísla la voz en una forma nueva que es para el olvido o la presencia el único siempre" (Zavala, 2000: 93).

> *desvía. La verdad, el objeto, no está nunca allí donde se le cree, y sí allí donde se le desea. Las discontinuidades, las oposiciones de la lírica amorosa, del soneto, del petrarquismo, del modernismo se reivindican; (Zavala, 2000: 77, cursivas en el original)*

A través de las letras hay una desmitificación de la ilusión romántica de la nación. Además, Hernández cuestiona fuertemente la metáfora de la nación como una extensión del orden familiar (*la gran familia puertorriqueña*). Es más que obvio que *la gran familia* ya no sirve como metáfora de la nación, sino como metáfora de la descomposición nacional. El jíbaro no puede hacer nada sino solito, llorar la amarga realidad de la nación y de dicho período; no hay donde irse ni como remediar la situación. El lamento que canta es una crónica de un período de frustraciones, hambre y sufrimiento, además una perdida total de fe en la nación.

Desde la diáspora inhóspita de la fría cuidad de Nueva York Hernández termina su canción reconociendo lo grande que era "la Isla del encanto". A la vez, llora su caída:

> *Borinquen, la tierra del edén*
> *la que al cantar el gran Gautier*
> *llamó la Perla de los Mares.*
> *Ahora que tu te mueres con tus pesares,*
> *déjame que te cante yo también,*
> *yo también.*

El jibarito de Hernández –un soñador con alma de caballero que unos comparan con don Quijote– desea, como el gran poeta decimonónico José Gautier Benítez[33], cantar a su Isla y defender su belleza ideal. Pero, a nuestro entender, su canto es más parecido al rito de un baquiné[34]: reconoce y acepta la muerte de su Borinquen. Además, insinúa que su caída está íntimamente relacionada con su realidad colonial.

"Lamento borincano" volvió a ser el himno extraoficial de Puerto Rico en un momento que la Isla no contaba ni con una canción ni una bandera oficial (Otero Garabís, 2000: 123). Además, a través de su lírica sumamente popular, "El jibarito" logró fama internacional en múltiples niveles comunicativos. Así, volvió a ser una canción que no sólo contaba la triste historia de un jíbaro puertorriqueño, sino de cualquier campesino latinoamericano que en ese momento sufría las injusticias de la pobreza. El mensaje de este bolero transformaba al *tu* y al *yo* en un héroe o una heroína, aunque sólo por un tiempo efímero (Zavala, 2000: 108).

José Luis González plantea que:

> *[...] la canción expresó en su momento, mejor que ninguna otra, una realidad social que, lejos de ser "cosa del pasado", conserva plena vigencia en la mayoría de los países del sufrido subcontinente. La tragedia del jíbaro puertorriqueño que en la década de los treinta era víctima indefensa de la miseria material y de la zozobra*

[33] "El bolero suspende y aísla la voz en una forma nueva que es para el olvido o la presencia el único siempre" (Zavala, 2000: 93).

[34] Un baquiné es un rito afro-puertorriqueño que celebra la muerte de un niño o niña.

> *espiritual, sigue siendo la tragedia del campesino salvadoreño, guatemalteco, boliviano, paraguayo o ecuatoriano de nuestros días. (González, 1989: 132)*

Mientras Luis Ángel Ferrao señala que "Lamento borincano" se convirtió en una de las dos melodías predilectas de los puertorriqueños. Según él, estos, a través de ella percibieron mejor su destino de pueblo (Ferrao, 1993: 38)[35].

Interesantemente, el primer espectáculo de "Lamento borincano" no se dio en la Isla hasta 1931. El cantante y los músicos cruzaron el Atlántico en barco para hacer su presentación vestidos como hombres de las montañas en ropa blanca y usando pavas. Esto causó una sensación: era un homenaje a un grupo que virtualmente había desaparecido. Al mismo tiempo, los mismos músicos –literal o figurativamente– habían desaparecido de ese mismo grupo (Glasser, 1997: 167). En este contexto es posible entender la lucha del jíbaro en dos contextos: o como los problemas económicos de los puertorriqueños en la Isla o como el destierro de los campesinos de las montañas primero a centros urbanos en la Isla y luego a lugares hostiles como Nueva York. La canción lograba comunicar tanto a los músicos como a sus oyentes por el hecho que la recepción del mensaje del bolero varía de acuerdo a la situación del sujeto y al contexto (Zavala, 2000: 105).

NOTAS FINALES: A MODO DE CONCLUSIÓN

El bolero mágicamente reclama el Derecho a soñar; transforma su carga retórica mientras mantiene su relación estrecha con el pasado. También, funciona como el sueño: viola la realidad y permite realizar lo imaginario (Zavala, 2000: 130). En adición, el bolero, como la cantiga y la canción medieval, se destina al canto, a la comunicación oral a través de un / una interprete. Más aún, goza de su doble función de comunicar y persuadir / seducir.

El texto del bolero, una obra abierta a los cambios y transmutaciones sociales que invita al oyente a construir y re-construir su mundo, forma parte de la máquina de la cultura que manipula creencias, ideologías, y falsas conciencias (Zavala, 2000: 67, 112, 143). Con respecto a la década de los treinta –marcada por el horrible huracán de San Ciprián (1932), el Nuevo Trato (1933) implementado por Franklin Delano Roosevelt (1982-1945), la Masacre de Ponce (1937) contra los nacionalistas y Pedro Albizu Campos (1893-1965) y la organización del Partido Popular Democrático (1938) de Luis Muñoz Marín–, González plantea: "No me parece en modo alguno exagerado ni injusto decir que el verdadero 'vate' –y recuérdese que 'vate' viene de 'vaticinio'– del movimiento político encabezado a fines de los treintas por Luis Muñoz Marín[36] fue Rafael Hernández" (González, 1998: 136). Ya en el 1935, Augusto Rodríguez le sitúa en un sitio de prestigio. En su ensayo "Rafael Hernández. El Cantor Puertorriqueño", publicado en *Brújula,* declama:

[35] La otra canción, también de Hernández, era "Preciosa" (Ferrao, 1993: 38).

[36] Peter Bloch narra que, cuando conversaba con la hermana de Hernández, Victoria, en 1970 ella le contó que Muñoz Marín quería que Rafael cambiara las letras de "Lamento borincano" de la misma forma que él había logrado que Hernández cambiara la palabras de "Preciosa" de tirano (una

> *"Lamento borincano" es un documento histórico: es el jibarito optimista, laborioso, que sueña con un día de felicidad a la que tiene derecho, a quien la realidad cambia en intenso pesimista, es el retrato fiel de la tragedia colonial de hoy; con su cadencia triste, quejumbrosa, aprisiona la estoica resignación de nuestro jíbaro y pinta su situación con mayor eficacia e intensidad que las conseguidas por el esfuerzo estéril de las repetidas comisiones a la metrópoli en demanda de justicia. (Rodríguez, 1935: 50)*

Este bolero compuesto por Hernández da forma y voz a las emociones de la gente común y corriente mientras sirve de traductor público de las experiencias más íntimas, representando las ilusiones o desilusiones individuales causadas por la política norteamericana en Puerto Rico. Rescata y abraza el imaginario del jíbaro, el pobre peón de las montañas, a principios de la subida al poder del hijo de un hacendado, Luis Muñoz Marín, quien construye su base de poder popular sobre las espaldas de los numerosos campesinos de las montañas.

En el año 1938 el Partido Liberal (1929) sufre una crisis: hay pugnas generacionales, luchas fraticidas, y rivalidades en torno al status de Puerto Rico que resultaron en una división en el partido. Muñoz Marín fue expulsado, y poco tiempo después funda el PPD bajo la ideología de luchar contra las corporaciones azucareras y a favor de hacer posible la descolonización política de Puerto Rico. Usando la insignia de la silueta de un campesino con una pava (entiéndase, jíbaro) y gritando el lema "Pan, Tierra y Libertad", el hombre "del interior" ganaría primero los corazones, luego los votos de miles de jíbaros. En 18 meses el PPD organizaría 786 barrios para triunfar en las elecciones de 1940 ganando 10 de los 17 escaños en el Senado que quedó bajo la Presidencia de Muñoz Marín. Unos años más tarde, en 1948, el PPD ganaría todos los municipios menos uno[37] y convirtiéndose el "jibarito" de Barranquitas en el primer gobernador electo de Puerto Rico[38].
En *Memorias, autobiografía pública 1898-1940*, El Vate escribe:

> *El Lamento Borincano, compuesto en 1930 por mi amigo Rafael Hernández, y conocido generalmente como El Jibarito, reflejaba fielmente la situación que nosotros queríamos cambiar. Queríamos romper el cerco de miseria que rodeaba la vida del jíbaro puertorriqueño, poner fin a la derrota de su buena intención. Nos propusimos descubrirle la magnitud de su propia fuerza electoral. Era necesario crear la militancia de los desvalidos, unirlos en un reclamo común e imprimirle al voto su potencial de arma pacífica, capaz de convertir demandas legitimas en ley del país. (Muñoz Marín, 1982: 179)*

referencia directa a los EE.UU.) a destino. Entendemos que el cambio de la letra de "Preciosa" (que él cambió tras la grabación de Marco Antonio Muñiz) era motivado por factores económicos y no ideológicos. Véase: Peter Bloch, *La Le Lo Lai: Puerto Rican music and its performers* (Nueva York, 1973), pp. 46-48.

[37] El PPD no ganó el municipio de San Lorenzo.

[38] Véase: Silvia Álvarez Curbelo, "La conflictividad en el discurso político de Luis Muñoz Marín: 1926-1936", en *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico* (San Juan, 1993), pp. 13-35. Hernández ya había logrado fama a nivel internacional en el mundo de la música con su canción "Lamento borincano".

"Lamento borincano", que pareaba perfectamente con los ofrecimientos de Muñoz Marín y el PPD al pueblo de Puerto Rico (Pan, Tierra y Libertad) y el emblema del jíbaro, sería utilizado como tema por el PPD hasta ser substituido por "Jalda arriba" (1942)[39]. Los jíbaros de los que trataba el bolero de Hernández ya habían cambiado de posición, ahora iban "Jalda Arriba".

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Curbelo, Silvia. 2006. *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico.* Eds. Silvia Álvarez-Curbelo y María Elena Rodríguez Castro. San Juan, Ediciones Huracán. 13-35.

Betancourt, Ma Dhyan Elsa. 1981. *Hasta siempre Rafael Hernández.* San Juan, Yaraví, Inc.

Bloch, Peter. 1973. *La-Le-Lo-Lai: Puerto Rican Music and its Performers.* Nueva York, Plus Ultra Educational Publishers, Inc.

Dietz, James L. 1997. *Historia económica de Puerto Rico.* San Juan, Ediciones Huracán.

Ferrao, Luis Ángel. 1993. «Nacionalismo, hispanismo y élite intelectual en el Puerto Rico de los años treinta». *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico.* Eds. Silvia Álvarez-Curbelo y María Elena Rodríguez Castro. San Juan, Ediciones Huracán. 36-60.

Glasser, Ruth. 1997. *My music is my flag: Puerto Rican musicians and their New York communities, 1917-1940*. Berkeley, University of California Press.

González, José Luis. 1989. *El país de cuatro pisos y otros ensayos.* 7ª ed. San Juan, Ediciones Huracán.

Muñoz Marín, Luis. 1982. *Memorias: autobiografía pública, 1898-1940*. Prólogo por Jaime Benítez, palabras de Rómulo Betancourt, palabras de Roger Baldwin. San Juan, Universidad Interamericana de Puerto Rico.

Otero Garabís, Juan. 2000. *Nación y ritmo: «descargas» desde el Caribe.* San Juan, Ediciones Callejón.

López, Adalberto. 1980. «The Puerto Rican Diaspora: A Survey». *The Puerto Ricans: Their History, Culture and Society.* Ed. Adalberto López. Rochester, Schenkman Books, Inc. 313-343.

Roberts, Peter. 2000. «What's in a Name, an Indian Name?» *Taino Revival: Critical Perspectives on Puerto Rican Identity and Cultural Politics.* Ed. Gabriel Haslip-Viera. Nueva York, Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College. 57-73.

Rodríguez Tapia, Ismael E. 2005. *Rafael Hernández Marín: cantor de la afirmación nacional puertorriqueña*. San Juan, Publicaciones Yuquiyú, 2005.

Torres, Andrés. 1998. «Introduction: Political Radicalism in the Diaspora –The Puerto Rican Experience». *The Puerto Rican Movement.* Eds. Andrés Torres y José E. Velázquez. Filadelfia, Temple University Press. 1-24.

Zavala, Iris M. 2000. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid, Celeste Ediciones, S.A.

[39] Escrito por Johnny Rodríguez (1912-1997) (Rodríguez Tapia, 2004: 54).

LA MÚSICA DEL MAÍZ: DE LOS RITUALES AGRARIOS MEJICANOS A LA ILUSTRACIÓN ASTURIANA.

Rubén Figaredo Fernández
Dr. en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo y Licenciado en Historia del Arte por la misma Universidad. Actualmente es profesor visitante en el Departamento de Arte de la Universidad Federal do Río Grande do Norte (UFRN) de Brasil.

Resumen:
Este artículo es un esbozo, una puerta para una investigación de mayor extensión, que explicaría la existencia de un léxico musical y ritual común entre pueblos separados por un mar y por años de desencuentros, prejuicios y desconfianza. Encerrar aquí una realidad tan compleja como la que rodea al mundo del maíz en México y Asturias es como pretender leer las verdades de la naturaleza en una solo planta, o el carácter de una persona con una sola mirada. Este trabajo trata de dibujar unas relaciones de simetría entre mitos, ritos y costumbres unidas por el azar de un grano de maíz que atraviesa el océano y germina en una tierra hambrienta.

Palabras clave: Maíz, Ritual, Asturias, Sincretismo, México.

Maize Music: From Mexican Agrarian Rituals to the Enlightenment in 18th Century Asturias

Abstract:
This article presents an outline, a starting point for an investigation of broader scope, that will shed light on the existence of a common musical and ritual lexicon shared by peoples separated by a sea and many years of alienation, prejudices and mistrust. To survey a phenomenon as complex as the one surrounding the world of maize in Mexico and Asturias is like trying to read the truths of nature in a single plant, or the character of a person in a single glance. This essay is an attempt to sketch a number of symmetric relations between myths, rites and customs that are united by the happenstance of a grain of maize that crossed the ocean and germinated in a famished land.

Keywords: maize, ritual, syncretism, Mexico, Asturias.

Figaredo Fernández, Rubén. "La música del maíz: de los rituales agrarios mejicanos a la ilustración asturiana". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 58-69, 2012, ISSN 1138-8579.

Esta es la historia de un grano de maíz que atravesó el océano desde el Nuevo Mundo, y entre todos los territorios en los que podía germinar lo hizo en una pequeña aldea de Asturias, las Vegas de Bría, donde fue llevado por Gonzalo Méndez de Cancio, almirante de Castilla y gobernador de la Florida. Venían las mazorcas en varios cofres de cedro, uno de los cuales aún se conserva, custodiado en las celosas manos de los descendientes del gobernador, en su casa solariega de Casariego, en el concejo asturiano de Tapia de Casariego[40]. Con el maíz trajo las instrucciones para su cultivo lográndose la primera cosecha en 1605. Gracias a esta gramínea, la agricultura de supervivencia de aquella Asturias atrasada comenzó a generar excedentes que no sólo alimentaron a los campesinos sino que beneficiaron también a los grandes terratenientes que terminaran dando forma a la ilustración asturiana, una minoría culta que intentará huir del oscurantismo de la cultura clerical, colaborando para que la región abandonara su secular postración. La diosa mejicana del maíz, conocida como la "madre de la cabellera larga", en Asturias se convierte en Santa Eulalia, la patrona oscurecida por la más mediática e histórica Santina de Covadonga. Los indígenas zapotecos de Oaxaca veían a la planta de maíz como una diosa de dientes blancos y larga cabellera rubia, incluso en el idioma zapoteco las palabras para nombrar a la planta del maíz o "milpa" parecen aludir a una mujer de cabellera larga. En la capilla de su advocación, en la catedral de Oviedo, las mazorcas de maíz ocupan todo el espacio disponible con barroca obcecación, dando testimonio de que la riqueza de pan de oro de la iglesia no tiene otra procedencia que los amarillos granos. La "cabellera larga" de la diosa mejicana se refiere al momento en que la planta llega a su máximo desarrollo, cuando brotan los frutos de sus axilas, el grano está en sazón y las fibras capilares salen de las vainas como una cabellera abandonada al viento, manifestando que la cosecha está ya próxima, lo que significaba un nuevo ciclo salvado para la supervivencia de la comunidad. En Asturias, aparte de Santa Eulalia, cuya imagen paganizada se puede contemplar en las puertas de la Catedral de Oviedo, en la que la santa, perfectamente reconocible por la palma del martirio, riega con una gran jarra de agua unos maizales situados a sus pies.

[40] Investigaciones recientes llevadas a cabo por Marino Busto, cronista oficial del concejo asturiano de Carreño, han puesto en cuestión esta primicia de los territorios tapiegos, apuntando la posibilidad de que ese primer maíz, conocido popularmente como *maizo* o *panizo,* fuera cultivado por primera vez en las parroquias de Tamón y Perlora, pertenecientes al citado concejo.

Santa Eulalia. Relieve de las puertas de la Catedral de Oviedo.
José Bernardo de la Meana (1715-1790)

Este bajorelieve podría ser el nexo de unión entre la tradición pagana y la cristiana. Las diosas gentiles del maíz en Asturias tenían dos tipologías principales: la "Mari-Moura" y la "Vieya". La primera se trataría de una mujer joven, maldecida por su padre tras haber tenido un hijo no deseado por su parentela, se la conoce también como "la buena salladora", puesto que se dedica de forma incansable a roturar pedazos de tierra improductivos, con la intención de alimentar a su hijo, con el que vive debajo de un hórreo. Este personaje sería un trasunto astur de diosa de la fecundidad, que aúna su labor como perpetuadora de la especie y como madrina de las cosechas, puesto que en ambas labores se sobrepone a las condiciones más adversas, en un caso sacando adelante a su hijo en contra de la voluntad paterna, y en el otro obteniendo frutos de los terrenos más pobres. En el caso de la "Vieya" nos encontramos con una mujer anciana, cuyo particular don es el control del clima, y por ende, la capacidad para arruinar o sacar adelante los labrantíos. En el tiempo de cosecha se solía construir, como sucede con algunas variantes en México, una rústica figura que la representaba, realizada con espigas u otros frutos, con la intención de halagarla y aplacar su furia. También se utilizaba esta figura para afear la conducta de los campesinos holgazanes, achacando a esta pereza del vecino la responsabilidad de futuras desgracias que pudieran afectar a toda la comunidad. Se creía que quien se retrasara más allá de san Juan en las labores de escardar el maíz merecía ser ridiculizado y así los vecinos elaboraban un monigote vestido con ropa vieja que tenía como objetivo afear su conducta y ridiculizarlo ante la comunidad que sí había cumplido con sus labores (Milio Carrín, 2008: 215-216).

LOS CANTOS Y DANZAS DE LAS DOS ORILLAS

En Méjico se utilizan los cantos y danzas como instrumento para comunicar el mundo terrestre con el divino. En la región Huasteca se celebra un ritual doble, durante el proceso de siembra del maíz y su recolección. Esta ceremonia se conoce con el término náhuatl de *Tlamanes* o "costumbre". En Asturias, como en tantos otros lugares del Viejo Mundo, la nobleza construye y ornamenta los templos cristianos, sufraga misas y encarga música sacra para garantizarse un buen aposento en las moradas celestiales, similar al que ocupa en su vida terrenal. Mientras, el campesino asturiano utiliza el maíz para alimentarse, ritualiza la extracción del grano de las mazorcas, conocido como *esfoyaza,* durante la cual las leyendas, romances y mitos de la comunidad reverberan al calor de un trabajo comunitario que ocupa las largas horas del invierno. Estas *esfoyazas* se convertían en un acontecimiento festivo que se organizaba disponiéndose lo mejor que podía ofrecer cada casa. Esos acontecimientos eran especialmente apreciados por los más jóvenes que aprovechaban para cortejar. Incluso en tiempo tan reciente como los años sesenta de la pasada centuria, en entornos rurales del concejo de Llanes se llegaba a desnudar y exponer a una púber durante la faena de quitar las hojas del maíz y desgranarlo, como una demostración pagana de erotismo, que es al fin y al cabo la atracción entre los sexos opuestos la que garantiza la supervivencia de la colectividad. Podríamos decir que al deshojamiento de la mazorca de maíz correspondía paralelamente un desfloramiento metafórico de la moza que era expuesta al escrutinio de toda la vecindad. Al finalizar el trabajo el dueño de la casa ofrecía una colación, la *garul.la* o *garulla*, a base de frutos secos, frutas, castañas y bebida. También se organizaban juegos entre los dos sexos que facilitaban el contacto físico, como la *chocla* o el juego de la alpargata. En el acervo etnográfico asturiano se conservan dichos relativos a cultivo del maíz: "Labra jondo, y tendrás maíz abondo". El cancionero popular también celebra el incremento en las reservas alimenticias de la casa que suponía la recolección del maíz y la *esfoyaza: "*Qué bien parez el maíz/ esfoyado y enriestrado/ amarillo como el oro/ y de los hórreos colgado".

También había cantares para reflejar el ambiente festivo y propicio para el cortejo que reinaba en las *esfoyazas:*

> *Una panoya tireite/ ya nun me fixiste casu/ ya verás cumu te quedas/ pur siempre pa vestir santus./ La panoya que me tireste/ nun la quixi recibir/ porque mi madre nun quier/ que curtexe un mozo tan rin. Al comenzar la esfoyaza/ no me tires panoyaes/ estoy faciendo les riestres/ tengo le manes ataes* (García, Adolfo 2008: 47).

Para el mundo náhuatl mejicano el maíz es tan importante que fue el propio dios Quetzalcóalt quien se responsabilizó de su descubrimiento, no sólo para el alimento de los humanos sino también para el propio sustento de los dioses. Los mitos del origen están tan ligados a esta semilla que su primeros cultivadores fueron Oxomoco y Cipactónal, los equivalentes a los bíblicos Adán y Eva en el panteón náhuatl, a quienes Quetzalcóalt puso en los labios granos de maíz "para que se hicieran fuertes" (León-Portilla, Miguel 1961: 20).

La incapacidad de los hombres primitivos para conocer los fundamentos científicos que rigen la naturaleza dibujó en su ánimo una dependencia de los elementos naturales que

desembocó en una serie de rituales agrarios destinados a solicitar que los elementos naturales les fueran propicios. Así como al dios Tláloc se le pedía que enviara suficiente agua para la irrigación de los campos, a Centéotl, la deidad juvenil del maíz, se le obsequiaba para que protegiera al hombre y no le faltaran alimentos. Curiosamente, se dio la circunstancia de que el culto a San Isidro Labrador, llevado por los colonizadores a América adquirió una mayor importancia que en la propia España puesto que se benefició de esa tradición preexistente (Scheffler, Lilian 1983: 114).

Durante la *fiesta del maíz tierno* los tarahumaras de Chihuahua consagran las mazorcas de *elotl* o elotes, antes de que nadie se las coma puesto que si lo hiciera antes del ritual podría sucederle una gran desgracia. Esta celebración une a varias familias que llevan sus manojos de mazorcas y otras verduras y las colocan sobre un altar. Después de que el anfitrión ahúma con incienso los atados, cantan y bailan el *dutubúri,* una danza solemne y de indudable significación religiosa en la que participa toda la comunidad. Para efectuar el baile se prepara un patio especialmente acondicionado, con unas cruces colocadas en el lado norte. Los hombres se alinean a la izquierda del cantor cuando éste se coloca de cara a las cruces, y lo acompañan en sus adelantos y retrocesos. En algunos momentos las mujeres se ubican al lado derecho del cantor (el sur), y también lo acompañan en sus movimientos. Son ellas las que bailan. Se ponen en dos filas, una frente de la otra; con la mano derecha las mujeres de una fila, toman la mano izquierda de su pareja de enfrente; cuando el cantor cambia de posición, queda de cara a ellas, señal para iniciar el baile. El paso consiste en adelantar un poco el pie izquierdo y juntar luego el derecho, recargando el peso del cuerpo de un pie al otro, en forma alternada y con un leve brinco y un pataleo. Luego se deja libre al pie izquierdo, para poder repetir la secuencia. El canto es parte fundamental del baile (Bennett, W. Zingg, Robert M. 1986: 417).

Después de danzar, ponen los alimentos que van a comer en el altar, un cantante dedica una serie de piezas en honor al maíz y a continuación, él mismo les sirve los alimentos a los asistentes quienes sólo en ese momento se ponen a tostar las mazorcas y preparar la comida que se servirá a medianoche y al amanecer del día siguiente. En ese momento se consagra el tesgüino, una bebida fermentada hecha con maíz y se baila la danza yúmari con la que se termina la fiesta (Scheffler, Lilian 1983: 116). Este baile del yúmari o "danza para no morir" tiene como origen mítico los ininteligibles cantos de los venados, animal sagrado por antonomasia dentro del panteón mexicano y que podría relacionarse con los sonidos que emite el cuadrúpedo en la época de celo de las hembras. Nos volvemos a encontrar pues a unos humanos que extraen de la naturaleza e imitan una serie de actos que tienen como objeto la reproducción y perpetuación de la especie (Lumholtz 1994: 329-330). Para Ángel Acuña Delgado:

> *El yúmari y el tutuburi o rutuburi es la misma cosa, extendiéndose el término al conjunto del baile, canto, ofrenda, comida y bebida, que constituye la celebración religiosa más característica y frecuente entre los rarámuri. En unos lugares de la Tarahumara dicen que van a bailar tutuburi, y en otros yúmari, tratándose en ambos de la misma cosa. También hay quienes dicen que el yúmari se baila de día y el tutuburi de noche, pero no hemos apreciado tampoco connotaciones de horario en la forma de bailar.* (Acuña Delgado, Ángel 2010: 63)

El personaje más importante dentro del ceremonial indígena es el cantor, conocido como *sawéame*, que significa "aquel que hace sonar la carraca". Durante la fiesta hace sonar la *sawála* o carraca en medio del patio a intervalos, entonando canciones cuyas letras resultan ininteligibles. Esta figura está totalmente diferenciada de los demás chamanes, los que se dedican a la sanación no cantan y los que cantan no curan. Sus melodías siguen un patrón definido que se suele heredar y aprender por observación, y cuyo contenido lingüístico se conforma con una misteriosa jerga secreta en la que proliferan los monosílabos. Generalmente los cantos son distintos cuando acompañan a la danza o a la santificación del maíz. La remuneración del cantor está perfectamente estipulada, un cuarto de la carne y un cuenco de comida, y es el que se encarga además de servir el tesgüino a todos los asistentes (Bennett, W. Zingg, Robert M. 1986: 423).

El misionero español, Jacinto de la Serna, recoge algunas otras festividades relacionadas con el maíz:

> *El cuarto mes llamado Hueitotzotzontli; empieza a 4 de abril; en ese día hacían una fiesta al Dios de los maíces llamado Çinteotl; en esta fiesta enramaban las casas, y puertas, y los templos con tule*[41]*, y ensangrentaban los que ponían a las puertas con sangre propia, que se sacaban de las orejas y espinillas, y lo interior de la casa con unos ramos, que llamaban Acxoyatl Palmillas del agua; y enramaban sus dioses, y los coronaban de flores, e iban a los maizales y traían algunas cañas de maíz, que estaba aún chico, y con él los enramaban, y ante una diosa como Ceres hacían sus sacrificios y sus bailes* (Serna, Jacinto de la 2008: 87).

La regularidad de muchos procesos naturales y las leyes de causa-efecto son los factores que alumbran el pensamiento mágico, como una antesala primitiva de la ciencia y de las creencias religiosas, que añaden a la magia el plus de la plegaria como método de conciliación de fuerzas antagónicas, que pueden facilitar la vida del hombre en la tierra o dificultarla. En el fondo no se trata de otra cosa que de un proceso de perfeccionamiento, que se inicia en una naturaleza virgen que funciona como lugar sagrado, pasa por el púlpito y la oración y termina en el laboratorio y el tubo de ensayo. Dilucidar que trazas de humanidad verdadera se han perdido en el proceso es una de nuestras funciones, y evitar que se pierdan las capacidades trascendentales del hombre y los signos externos de esas capacidades: ritos, músicas, costumbres y patrimonio material e inmaterial, podría ser otra. Las ceremonias sagradas, igual que los rituales de paso, han sido siempre un factor de articulación, consolidación y solidaridad dentro de los grupos humanos, que en gran parte se ha perdido sin que nada consiga sustituirlos. Ahora se pretende sustituir esa vertebración espontánea por otro tótems modernos como el consumo, la televisión o la legislación vigente, que muestran al menos avisado sus carencias al primer golpe de vista. El pensamiento freudiano vincula el hecho religioso a una extensión *ad universum* de las relaciones entre padres e hijos. La derivación monoteísta adapta progresivamente los mitemas del sol deificado, la *magna mater* o los dioses de la lluvia, cuyo espacio es ocupado paulatinamente por las personas de la Santísima Trinidad, la Virgen María y los

[41] En opinión de Bernardo Macías el término panteísta sería cuestionable en el contexto de las religiones indígenas de México. Parece ser que todo lo procedente de la naturaleza, incluido el propio ser humano, se consideraba provisto de cierta sacralidad, aunque no necesariamente vinculado a los dioses. Los poemas de Nezahualcóyotl y otros poetas semejantes hacen énfasis en la diferencia

santos. Parece constatado que entre el año 800 y el año 1000 pudo haberse producido una gran sequía que ocasionó el colapso no sólo de los centros urbanos de la región central de la actual República Mexicana, sino también de la región sur, habitada por zapotecos y mayas, entre otros, que parece haber tenido también gran impacto en la religión pues aun se conservan lamentos toltecas donde se menciona el hecho y el culto a los dioses de la lluvia parece haber perdido mucho terreno entre los zapotecos de Oaxaca como resultado de tal sequía, al mismo tiempo que los reyes y sacerdotes locales que se decían vinculados a esos dioses perdieron estatus. Esta gran crisis de supervivencia vinculada a profundas alteraciones pluviométricas llevó a un despoblamiento de las grandes ciudades del Valle de México. Sin embargo, la gran Tenochtitlan no había sido fundada en esa época, y lejos de verse afectados por la crisis parece ser que los aztecas, por entonces pueblo nómada y futuros fundadores de Tenochtitlan, se vieron beneficiados por ella pues llevó a la decadencia de los señoríos toltecas creándose un vacío de poder que tiempo después sería ocupado por los aztecas. Según el testimonio oral del investigador astur-mexicano Bernardo Macías la gran urbe que se vio afectada y aun despoblada por la sequía no fue Tenochtitlan, sino Teotihuacan, cuya caída a causa de una sequía se describe en varios relatos aztecas, donde aparece bajo el nombre de Tollan, y que sólo podía sobrevivir gracias a la existencia de excedentes en las áreas rurales, pero para lo que aquí nos ocupa, lo que se produce en torno al año mil es una "gran hambre", una situación de extrema necesidad, desconocida hasta entonces por los anales históricos y achacable a las fuerzas atmosférico-mágicas, este puede ser el origen de muchos de los rituales del maíz que se efectúan con la intención profiláctica de alejar los males que alguna vez acontecieron y que quedaron registrados en la memoria de los pueblos.

Para Marvin Harris:

> *Probar que los amerindios domesticaron el maíz equivale a probar que fueron capaces de realizar, independientemente, sin necesidad de difusión alguna desde el Viejo Mundo, todas las innovaciones tecnológicas asociadas a la secuencia evolutiva del Nuevo Mundo. Con la adecuada combinación del homo sapiens, más un grano nutritivo y resistente, más valles semiáridos, más fuentes de agua abundante, más un terreno adaptable a la irrigación, era altamente probable la evolución hacia una civilización de regadío* (Harris, Marvin 2003: 114).

Estas palabras abonarían la teoría revisionista y un poco edulcorada del *encuentro* de dos civilizaciones, que en realidad tenían más cosas en común de las que uno se podría

existente entre la eternidad de los dioses y lo perecedero de las cosas terrenas, señalando que sólo los dioses no perecen y todo lo terreno, incluido el ser humano, si. Los zapotecos por su parte hacían una diferenciación estricta entre seres vivientes y no vivientes, y entre seres vivientes comunes y seres dotados de divinidad, que puede apreciarse en los términos utilizados en su lenguaje. Para ellos había, en efecto, seres humanos, animales e incluso espacios naturales dotados de divinidad, habitados por la divinidad, pero que por lo mismo contrastaban rotundamente con los seres humanos, animales y espacios naturales que no tenían tal condición. Autores como López Austin sugieren que para el indígena todos los seres humanos tenían una porción de aliento divino, pero que dicho aliento era mucho más fuerte o abundante en determinados individuos que eran tenidos por encarnación de los dioses. Dicha diferenciación, así como la identidad definida e individual de las deidades en los mitos, me hace pensar que el calificativo de panteísta no es del todo aplicable a las religiones indígenas de América.

imaginar, eran dos imperios con una religiosidad muy profunda, con una estructura jerárquica muy marcada, poseedores de una completa visión del mundo, donde los rituales tenían una gran importancia y era posible lo mejor y lo peor, tanto las más altas cumbres de refinamiento cultural como las más crueles manifestaciones que pueda imaginar mente humana.

En opinión de Bernardo Macías, a pesar de lo poco aceptada o políticamente incorrecta que pueda parecer, la similitud entre la religión azteca, con su dios solar y guerrero, Huitzilopochtli, y la religión cristiana pero aun con tintes paganos de los conquistadores españoles, encabezados por el también solar y guerrero Santiago resulta asombrosa. Se puede considerar a ambos bandos como dos sociedades agrícolas y guerreras con semejante religión, semejante ideología y semejantes dioses, que se enfrentaron para disputar la soberanía de un mundo al que ambos consideraban tener derecho.

En la búsqueda de las esencias que toda investigación antropológica y etnomusicológica conlleva debemos buscar las "palabras verdaderas", todo aquello que los diferentes pueblos consideraban que estaba por encima de sí mismos. Como pieza reveladora está el poema recogido por Miguel León-Portilla recitado en una especie de simposio platónico náhuatl en la casa de Tecayehuatzin, señor de Huexotzinco:

> *Así habla Ayocuan Cuetzpaltzin/que ciertamente conoce al dador de la vida…/ Allí oigo su palabra, ciertamente de él/ al dador de la vida responde el pájaro cascabel. / Anda cantando, ofrece flores, ofrece flores./ Como esmeraldas y plumas de quetzal,están lloviendo sus palabras. ¿Allá se satisface tal vez el dador de la vida? ¿Es esto lo único verdadero sobre la tierra?* (León-Portilla, Miguel 1974: 20).

En el comentario a este texto, León-Portilla deja aparte todo el mundo macabro de los sacrificios a los dioses para concluir que para la filosofía *náhuatl*, la única verdad superior que existe sobre la tierra son las flores y los cantos. Las flores se las dejamos a los botánicos y al solaz de los espíritus que las contemplan y es al canto, a la palabra que se viste de música imitando a los pájaros, a lo que prestaremos atención. Toda investigación de etnomusicología se ha de interesar por cuestiones diacrónicas y particularistas a través del tamiz de una visión sincrónica y simplificante. La historia debería de ser un encuentro del pasado en el presente, y como tal una disciplina estrictamente contemporánea, y el sincretismo un verbo que conjuga particularismos y los hace trascender voluntariamente de su limitada realidad. Cuando decimos sincretismo hablamos siempre de una contaminación, de una visión externa que escudriña el resultado de la unión y asimilación de elementos heterogéneos, pero ¿no es eso mismo el origen de la propia vida? Su separación de lo canónico y ortodoxo lo convierte en atractivo para los que buscan una vida sin catecismos y un espejo común en el que poder mirarse con el "otro".

La materialidad del maíz también era utilizada en Asturias para la elaboración de unos rabeles muy rudimentarios que utilizaban la caña hueca de la planta como caja de resonancia que tienen como ejemplo afín aunque mucho más evolucionando y ornamentado a las conocidas como "bandurrias", unas piezas de madera delicadamente decoradas a la navaja. Esos cordófonos disonantes conocidos en Asturias con el nombre de vigulín de ñarvasu eran, en opinión del etnomusicólogo Daniel Cuesta, unos instrumentos de juguete

de temporada que perdían su sonoridad cuando el material vegetal del que estaban hechos se secaba. En México, sin embargo, se fabrican aún algunos de estos rudimentarios violines de caña de maíz con la intención de que duren. Estos rudimentarios instrumentos pertenecen a un grupo que se denominan de corteza levantada. La misma técnica para hacer el violín de caña de maíz se usa con cañas de bambú y el raquis de las palmeras, aunque en este caso las cuerdas no se frotan sino que se golpean.

SINCRETISMOS RELIGIOSOS EN LA NUEVA ESPAÑA.

Entre las estrategias de los colonizadores españoles estaba el establecimiento de analogías entre los rituales y costumbres de los indígenas con aquellas que pudieran vincularse a las Sagradas Escrituras o a los anales de la antigüedad clásica, ese es uno de los objetivos que mueven la pluma de Torquemada cuando redacta su *Monarquía Indiana* (Höhl, Manfred 1991: 120-121). Otro de los autores que alinea ambos mundos es Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, que adapta la historia de Nezahualcóyotl, el más famoso de los soberanos de Tezcoco considerándolo un filósofo en busca de un dios verdadero al que poder adorar, abandonando así el politeísmo. Nezahualcóyotl es considerado como un nuevo rey David, que construye templos, palacios y jardines. Practica la filosofía, la mística y la profecía intentando reorientar la fe de sus antepasados y sus numerosos dioses a un solo culto monoteísta. Las civilizaciones pre-colombinas no sólo fueron cercenadas por el virus colonial sino que la "gran cultura occidental" también les dio ostensiblemente la espalda. Hegel, en su valoración sobre las sociedades pre-estatales las deja fuera de su consideración:

> *De América y de su grado de civilización, especialmente en Méjico y en Perú, tenemos información, pero no nos enseña nada, salvo que su cultura era enteramente nacional y debía expirar tan pronto como el Espíritu se aproximara* (Hegel, G.W.F 1970: 117).

FUENTES MEJICANAS Y ESTUDIOS DE LA SEMIOLOGÍA MUSICAL RELACIONADOS CON EL MAÍZ

Los doctores Susana González Aktories y Gonzalo Camacho Díaz, miembros del Seminario de Semiología Musical de la Escuela Nacional de Música de la UNAM han estudiado exhaustivamente la relación antropológica y cultural entre la música que acompaña a la siembra y recogida del maíz y los vínculos sagrados con la tierra, sus frutos y sus criaturas dentro de la comunidad Huasteca, y concretamente dentro de la comunidad nahua de Chilocuil, ubicada en el Estado de San Luis Potosí. Este conglomerado de rituales musicales unifica semánticamente las tradiciones pre-hispánica y colonial puesto que reciben indistintamente el término náhuatl de "Tlamanes" y el español de "canario", unificando estructuras de pensamiento y cosmovisiones tan diferentes como monoteísta de los colonizadores y la panteísta de los indígenas de la región Huasteca[42]. Compararemos la

[42] (*Taxodium mucronatum)* conocido como ahuehuete, ciprés de Moctezuma o sabino. En tiempos prehispánicos se le atribuían cualidades sagradas. Desde 1921 es considerado el "árbol nacional" de

hibridación que tiene lugar entre la cultura foránea y la local en el caso mejicano, y la modificación que experimenta la sociedad asturiana gracias a la importación y explotación de la planta del maíz. En el fondo, lo que subyace es una reflexión en torno al carácter mestizo de los fenómenos culturales. La acepción castellana de "canario" puede proceder de un tipo de villancico entonado en las islas Canarias que se llama "negrilla" y que va acompañado de un zapateado sincopado. Esta modalidad musical es conocida desde el siglo XV y fue exportada a la Nueva España desde los inicios de la colonización. En su secuela mejicana es interpretado por un *trío huasteco* formado por un violín, una *jarana huasteca* (cordófono de cinco cuerdas a modo de pequeña guitarra) y la *huapanguera* (cordófono similar a la guitarra española con una mayor caja de resonancia, compuesta por cinco cuerdas, simples las dos primeras y las siguientes tres dobles. El violín se encarga de la melodía en tanto que la jarana huasteca y la huapanguera se encargan del acompañamiento rítmico y armónico. En cuanto a la secuencia temporal, el ritual se ejecuta en el momento de la siembra del maíz (abril-mayo) y su recogida (octubre-noviembre), repartiéndose los ejecutantes entre la casa, donde los músicos se colocan en un pequeño altar, y el campo de la siembra o *milpa.* En ocasiones se llevan a cabo procesiones amenizadas por la música y que van de la casa al sembrado y también existe una diferencia en el género de los danzantes, es común que los bailes en la casa sean interpretados por las mujeres y en el campo por los hombres, siendo común también el baile mixto de niños y niñas. Se produce mediante estas acciones una unión entre la casa y el campo, la tierra y el cielo, la humanidad y los dioses benefactores, además de una fusión de los elementos masculinos y femeninos que intervienen en todo concepción de vida.

LA MÚSICA DEL MAÍZ. FUENTES FONOGRÁFICAS MEXICANAS

La investigación llevada a cabo por el Seminario de Semiología Musical de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, bajo el título: *La música del maíz. Estudio etnomusicológico desde una perspectiva semiótica en la región Huasteca*, realizada en el marco de la exposición *Sin maíz no hay País*, con la colaboración de la Dirección General de Culturas Populares, ha preservado el testimonio de un patrimonio musical que demuestra la importancia simbólica que tiene el maíz en la cultura mejicana. Los dos fonogramas, editados en el año 2003 se encuentran por desgracia descatalogados, y este investigador sólo ha podido tener acceso al primer volumen de los dos que fueron editados. Este es una pequeña muestra de los distintos rostros acústicos del maíz. La materialización sonora de la relación íntima del maíz, a nivel festivo y ritual. En este disco podemos observar tres formas de articular entre la música y el maíz. La primera es a partir de los nombres que hacen referencia a la gramínea, la segunda tiene que ver con el contexto de la ejecución musical y la tercera incluye aquellas piezas cuyas letras hablan explícitamente del maíz y sus problemáticas sociales. En el contexto socio-cultural que sirve de fondo a estas manifestaciones artísticas el maíz funciona como un elemento aglutinador. La mayoría de los temas musicales recogidas son instrumentales, principalmente interpretadas con tambor

México.

y chirimía[43]. En otros la voz humana aparece articulando sonidos ininteligibles. La pieza cantada *Alabanza de San Isidro* nos llama la atención, entre otras cosas, porque la deficiente métrica evoca la adaptación de una canción anterior que se renueva sustituyendo las deidades agrícolas autóctonas y el idioma náhuatl por el madrileño San Isidro y el idioma de los conquistadores.

ALABANZA DE SAN ISIDRO. NAHUA.
Venid sembradores venid a la siembra / Venid sembradores venid a la siembra / que ciento por uno produce la tierra / que ciento por uno produce la tierra /señor de Xilula del cielo supremo /señor de Xilula del cielo supremo / oye los suspiros del devoto pueblo / oye los suspiros del devoto pueblo / San Isidro Labrador príncipe de agricultores / San Isidro Labrador príncipe de agricultores /Auxilia a tu vecindario y socorre a tus sembradores /Auxilia a tu vecindario y socorre a tus sembradores / Señor de Xilula antes de partir / Señor de Xilula antes de partir / Queremos nos eches tu bendición / Queremos nos eches tu bendición[44].

CONCLUSIONES

Dentro del proceso paralelo de destrucción del patrimonio folclórico y de recuperación del mismo convendría realizar algunas consideraciones. En la música y la danza, así como en las demás artes, existe un criterio que mide sus realizaciones formales y este es fundamentalmente estético. Pero cuando nos enfrentamos a las fuentes primarias nos percatamos, si no lo sabíamos ya, que lo que hace que un pueblo no influenciado por culturas alóctonas cante o baile, poco o nada, tiene que ver con la estética, y si con un sentimiento grupal que busca la unión de todos los miembros de la comunidad en torno a una actividad común. Uno de los peligros que conlleva cualquier intento de acercar el folklore al gran público es que los grupos, en su afán por agradar, desnaturalicen la esencia ritual con un embellecimiento artificial que va desde la elección de artífices en función de su físico a la utilización de artificios escénicos o vestuarios que son producto de una mistificación de las fuentes. En cualquier grupo que aspire a la pureza han de ser aceptados aun quienes canten o bailen mal porque la necesidad de expresión y comunión de las sociedades es independiente de un juicio que siempre llega con la academia y con la codificación de unas formas que olvida su esencia imposible de coreografiar. Lo mismo que cuando el habla se congela y se convierte en lenguaje, la gramática ritual de los pueblos nunca puede pretender ser un manual de cómo se debe cantar, bailar o recitar sino un compendio de cómo se canta, baila o recita.

[43] *Sembradores de maíz: música indígena y mestiza.* Vol. I .Coordinación general: Fernando Híjar Sánchez. Transfer y masterización: Joaquín Velasco Ramírez. Investigación y notas: Gonzalo Camacho y Ruth A. Sánchez. CNCA-DGCPI-Museo Nacional de Culturas Populares. México, D.F. 2003.

[44] Como curiosidad decir que las hojas o *totomostle* que cubren las mazorcas de maíz son utilizadas para hacer las pitas o lengüetas de las chirimías.

BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA DELGADO, Ángel 2010 AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana. (www.aibr.org) Volumen 5, Número 1. Enero-Abril 2010. Pp. 58-93. Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red. ISSN: 1695-9752.

BENNETT, W. Zingg, Robert M. *Los Tarahumaras. Una tribu india del norte de México.* Instituto Nacional Indigenista. México, D.F. 1986. P. 417.

GARCÍA, Adolfo (2008), Antropología de Asturias. I. La cultura tradicional, patrimonio de futuro, KRK Ediciones, Oviedo.

HARRIS, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura.* Siglo XXI de España Editores. Madrid, 2003.

HEGEL, G. W. F. *Filosofía de la historia,* Barcelona. Zeus, 1970.

Höhl, Manfred. *Don Fernando de Alva Ixtlilxóchitl y su obra.* Editorial de la Universidad Complutense. Madrid, 1991. P.120-121.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares.* Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1961, p.20.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *La filosofía náhuatl*. Instituto de Investigaciones históricas. UNAM México D.F. 1974, p.20.

LUMHOLTZ, Karlt, ([1902] 1994). *El México desconocido*. Chihuahua: Ayuntamiento de Chihuahua.

SCHEFFLER, Lilian. *Magia y brujería en México.* Panorama. México D.F. 1983, p.114.

SERNA, Jacinto de la. *Tratado de las idolatrías, supersticiones, hechicerías y otras costumbres de las razas aborígenes de México.* Linkgua. Barcelona, 2008.

LA POESÍA DE TRADICIÓN ORAL EN MÁLAGA: ANTECEDENTES Y DEVENIR CONTEMPORÁNEO

Ramón Soler Díaz

Nacido en Málaga, 1966. Licenciado en Matemáticas por la Universidad de Málaga (1988). Desde 1988 es profesor de matemáticas de Enseñanza Media. Es coautor junto con Luis Soler Guevara de los libros Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y la soleá y Los cantes de Antonio Mairena: comentarios a su obra discográfica. Es autor además de la biografía Antonio el Chaqueta: pasión por el cante, y de Lírica acuática: coplas sobre el agua en la poesía tradicional y el flamenco.

Resumen:
La poesía de tradición oral ha tenido unas peculiaridades específicas en la provincia de Málaga. En ella nacieron algunos escritores del siglo XIX que, o bien imitaban el estilo popular, o bien recopilaron coplas anónimas. A su vez tanto la situación geográfica como socioeconómica de Málaga determinaron que músicas oriundas de los Montes como los verdiales o provenientes de Cuba como los cantes del Piyayo se aclimataran en ella. Elementos antiguos de la poesía de cancionero perviven en algunas poesías tradicionales que, engastadas en algún estilo flamenco, aún se cantan en la actualidad.

Palabras clave: Poesía tradicional y popular, flamenco, verdiales, décimas, Cucalambé, Salvador Rueda, Juan del Encina, El Piyayo.

Folk Poetry in Malaga: Antecedents and Current Developments

Abstract:
The province of Málaga is a special case as respects traditional folk he province of Málaga is a special case as respects traditional folk poetry. A number of 19th century malagüeñan writers either imitated the popular style, or compiled anonymous *coplas* (traditional folk verses). Moreover, the geographic and socioeconomic situation of Málaga meant that music from nearby mountain villages, like the songs called verdiales, or from Cuba, like the tangos of the flamenco singer "El Piyayo", flourished here. Poetic elements of the traditional songbook survive in some poems that, now incorporated in one flamenco style or another, are still sung today.

Keywords: traditional poetry, folk poetry, flamenco, *verdiales*, *décimas*, Cucalambé, Salvador Rueda, Juan del Encina, El Piyayo.

Soler Díaz, Ramón Soler Díaz. "La poesía de tradición oral en Málaga: antecedentes y devenir contemporáneo". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 70-101, 2012, ISSN 1138-8579.

Tárrega, por aquí van a Málaga;
Tárrega, por aquí van allá.
(*Romancero general*, 1604)

I. INTRODUCCIÓN

En una época de cambios acelerados que nos arrastran más allá de nuestra capacidad de asimilación, encontrar vestigios del pasado es una suerte de bálsamo para el espíritu. Lo que resiste el fluir vertiginoso de nuestro tiempo adquiere una nobleza impagable, más aún que en el pasado, porque esta resistencia no se puede fabricar *ad hoc* y es cada vez más rara. Y esto sirve tanto para los objetos arqueológicos como para la poesía de tradición oral, de la que me ocuparé ahora[45].

La teoría de la composición oral supone necesariamente una nueva poética de la obra literaria, como vieron con claridad Milman Parry y Albert Lord, pioneros en estos estudios. Reconozcamos que la poesía oral no es fácil de entender, debido en gran medida a que la escritura y la lectura han ordenado y mediatizado nuestros procesos mentales desde hace siglos (Goody, 1985. Ong, 1986). Para poder aprehender de manera ajustada cómo actúa la oralidad hay que estar constantemente en guardia y no dejarse *seducir* por la perfecta concreción de la letra, que es una especie de fotografía de algo que está en continuo movimiento. Pero hay ya una generación de estudiosos, con Paul Zumthor a la cabeza, que ha insistido en la necesidad de reconstruir, o al menos imaginar, aquello que se nos escapa. Así, por ejemplo, al medievalista no le es dado captar *in situ* la *performance* (Zumthor, 1991:22. López Estrada, 1983: 268), imposibilidad que no debe justificar la negligencia, pero lo asombroso es que esta misma dejadez se comete también cuando se estudian tradiciones orales vivas.

El concepto de literatura oral ha tenido distintas definiciones desde los revolucionarios trabajos de Parry y Lord. Ellos la caracterizaron como "*poesía compuesta durante su ejecución por gente que no sabe leer ni escribir"* (Lord, 1965: 129), definición adecuada para los cantos épicos yugoslavos que la inspiraron pero muy restringida, pues es poco útil fuera de esta tradición épica. Esta definición no se ajusta a la poesía oral improvisada, como la de los repentistas y troveros hispanos, o aquella en la que el ejecutor poco o raramente reelabora el texto, de manera que es difícil que sea aplicable a la tradición romancística y en absoluto al flamenco.

Para Ramón Menéndez Pidal el concepto de poesía oral es muy flexible: es la que vive en variantes, una poesía de texto fluido que se rehace en cada repetición. Distinta es la literatura o poesía popular, que sería "*toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante*

[45] En la excelente novela *El palacio de los sueños*, de Ismael Kadaré, una noble y poderosa familia de ascendencia albanesa, los Qyprilly, sufre durante el periodo otomano las consecuencias de un abolengo que no se puede comprar ni improvisar: son los protagonistas de un secular ciclo épico que cantan los juglares balcánicos, para irritación del sultán imperial, cuyo inmenso poder no podrá nunca alcanzar tal privilegio.

tiempo (...). El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas" (Menéndez Pidal, 1958: 74)[46]. El carácter popular es pues previo al tradicional (Menéndez Pidal, Catalán y Galmés de Fuentes, 1954: prólogo).

Los ingredientes que constituyen la poesía oral no son esencialmente distintos de los de la poesía escrita y costaría definir aquella a partir de estos signos distintivos, es decir, los que afectan meramente al texto. La singularidad y la grandeza de la poesía oral no se comprenden sin prestar atención a la situación comunicativa de que necesita para existir, a su puesta en escena. La poesía oral es un acto social. Reclama un lugar y un tiempo que, juntos, forman la ocasión de su existencia, la cual escapa a la voluntad de emisor y receptor. Es una comunicación poética *in praesentia* mientras que la poesía escrita lo es *in absentia* y por eso difícilmente puede tener un valor social. Constituye, por tanto, un acto que reúne gentes, promueve el intercambio humano y fomenta la comunicación interpersonal, casi siempre a través de la música. La comunidad la necesitó durante siglos para estrechar lazos entre los individuos, formar grupos o expresar emociones personales o colectivas.

II. ANTECEDENTES

En el estudio de la oralidad en los siglos pasados no podemos despegarnos de los testimonios escritos, ya que estos son en definitiva lo único que pervive de lo que un día fue voz y sonido. Reconociendo todas las limitaciones que esta circunstancia impone a nuestro conocimiento, debemos señalar que habitualmente lo que Alan Deyermond llama la "lírica popular indígena" se viene dividiendo en tres grupos: las jarchas en Andalucía, que se remontan hasta el siglo XI; las cantigas de amigo en Galicia, que se documentan en los siglos XIII y XVI, y, finalmente, los villancicos castellanos, cuyos más antiguos ejemplos no van más allá del siglo XV (Deyermond, 1988: 21-32)

El hallazgo de las jarchas fue una revolución en los estudios sobre lírica medieval. Hasta entonces la lírica europea comenzaba con los provenzales y se suponía que a partir de ahí se expandió por diversos territorios, como Galicia, cuyas cantigas de amigo habrían nacido por su influencia. Pero las jarchas demostraban que existía una tradición lírica peninsular más vieja, de raíz popular, con unos rasgos característicos, muchos de los cuales han demostrado una notable pervivencia.
Otro hecho destacable es que, desde que tenemos constancia, hay una tendencia entre los poetas cultos de la Península a valerse de e inspirarse en la poesía oral. En las jarchas, en las cantigas y en los villancicos tenemos una pequeña joya de poesía oral tradicional, la cual probablemente existía adherida a una música y a veces a un baile, que ha sido engastada en el discurrir de un poema culto. Aunque el origen de esta costumbre es discutido (Sánchez Romeralo, 1969: 50. Beltrán, 2002: 25), lo importante aquí es que arraigó, y con tal fuerza, que se mantuvo vivísima hasta el final del Siglo de Oro, y

[46] Sobre la distinción, en el terreno de la lírica, entre los términos "tradicional" y "popular", ver Galmés de Fuentes (1994: 160-177).

después, con altibajos, nunca desapareció. El aire de familia de jarchas, cantigas y villancicos es evidente:

Non dormirey, mamma;
a rayo de mañana
buon abu-l-Qaçim,
la fache de madrana.
(Galmés de Fuentes, 1994: 188)[47]

Pela ribeira do rio
cantando ia la virgo
d'amor:
"Quen amores à
como dormirá?
Ai, bela frol!".
(Frenk, 1992: 41, nº 23)[48]

Quien amores tiene
¿cómo duerme?
Duerme cada qual
como puede.

Quien amores tiene
de la casada
¿cómo duerme
la noche ni el alva?
Duerme cada qual
como puede.[49]
(Frenk, 2003: I, 231, nº 296)

Desde finales de la Edad Media la moda de los cancioneros viene a plasmar de manera gloriosa este gusto del poeta cortesano por la poesía tradicional. Estas colecciones nos han permitido conservar no sólo el trabajo lírico de cientos de poetas, sino también miles de estrofillas tradicionales que ellos incrustaron en sus poemas, cuya vida oral ha podido, en ocasiones, ser documentada a lo largo de los siglos. Comentaremos algunos ejemplos.

En *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, del Marqués de Santillana, aparece este: "*La una mano a la otra lava y todas dos a la cara"* (Frenk, 2003: I, 48). Posteriormente, en la *Recopilación de Sonetos y villancicos a quatro y a cinco de Juan Vasquez*, de 1560, encontramos esta letra inspirada en dicho refrán (Frenk, 2003: I, 47-48, nº 2):

En la fuente del rosel
lavan la niña y el doncel.
En la fuente de agua clara
con sus manos lavan la cara.
Él a ella y ella a él
[lavan la niña y el donzel].

[47] La traducción de Galmés es: "No dormiré, madre; / al rayo de la mañana / [vendrá] el hermoso abu-l-Qaçim, / la faz de la aurora".

[48] Es una cantiga de Airas Nunes.

[49] Es un villancico de Juan Vásquez.

El viejo refrán siguió generando coplas, y así, siglos después de Vásquez, los cantaores de Utrera interpretan por bulerías:

> Vaya qué cosita más rara:
> una manita lava a otra
> y las dos lavan la cara.[50]

En 1626 Luis de Briceño recoge en su *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* esta letra que sigue siendo muy conocida en la actualidad (Frenk, 2003: II, 1621, nº 2.85):

> Por la calle abaxo
> ba el que más quiero;
> no le beo la cara
> con el sombrero.

Ni el humanismo latinista más selecto ni el renacimiento más clasicista quebraron la afición de los poetas cultos españoles por la poesía tradicional. Por ello los metros italianos y los nuevos temas del momento convivieron con esta vieja costumbre.

Cuando llegamos a los siglos áureos no hay que perder de vista que la literatura, todo lo que hoy consideramos literatura, sigue llegando a sus receptores más por el oído que por la vista, y más de manera colectiva que individual. Como se encarga de explicar muy bien Margit Frenk, la imprenta era un invento reciente y no había tenido tiempo de desterrar los hábitos medievales con que la colectividad se *relacionaba* con los textos escritos. La inmensa mayoría de sus receptores eran oyentes, no lectores. El texto escrito, antes del siglo XV, era leído en voz alta, incluso en la lectura individual y privada. La lectura mental es muy moderna[51]. Estos hábitos pervivieron durante siglos y desde luego seguían perfectamente vivos en los siglos XVI y XVII. Habría que tratar de precisar en qué medida seguía vigente el antiguo carácter oral y colectivo de la lectura de textos escritos (Frenk, 1982: I, 101-123).

Hay un continuo fluir de la gran cultura (la que está en los libros y las escuelas y allí se adquiere) a la pequeña cultura (la que está ligada al terruño y se aprende en la familia y en la calle sin mediación de la escritura) y viceversa (Redfield, 1967), que en el Siglo de Oro debió ser especialmente denso y que es todavía muy mal conocido. Se leían ante un público docto o indocto largas novelas de caballerías, como Cervantes nos mostró. Pero además hubo géneros vinculados a la pura oralidad como los cuentos breves, fábulas o consejas que se convirtieron en literatura escrita en el siglo XVI con "autores" como Timoneda, Melchor de Santa Cruz (Timoneda, 1990: 53) y muchos otros, los cuales eran plenamente conscientes de que sus textos impresos iban a volver al caudal de la oralidad en el bucle de la lectura-audición o del relato oído y memorizado y luego recontado a otros.

[50] Oír a Manuel de Angustias en "Cantes de mi abuelo", en *Utrera joven por fiesta* (Musivoz, 1998).

[51] Los tratados de retórica medieval mencionan una y otra vez la lectura en voz alta, de la misma manera que las reglas monásticas prohíben leer en los dormitorios por mor del silencio (Roca Barea, 1997: 198).

En la poesía la dependencia de la voz humana es todavía mayor, concretamente del canto y la recitación. Sabemos que se cantaban y se recitaban poesías de todo tipo, desde la lírica de cancioneros, villancicos, romances folklóricos y semicultos hasta poesía italianizante por el testimonio de los cancioneros polifónicos, los libros de vihuela y otros. Dicho esto cabe preguntarse: ¿qué ha cambiado entonces desde la Edad Media? Casi todo. Las vías de comunicación entre la literatura escrita –ahora impresa– y la oral crecen exponencialmente. Hasta el XVI conservamos las migajas de la literatura oral con que los poetas cortesanos tuvieron a bien aliñar sus obras. Pero conforme avanza el siglo, los corrales de comedias se llenaron de gentes de todas las clases sociales. Hay una proliferación inmensa de romances nuevos y letrillas, medio cultos, medio populares que, impresos en libros y pliegos, van de arriba a abajo de la pirámide social. Se cantan y se bailan seguidillas por doquier. El público, educado desde los púlpitos desde antiguo, adquiere "proporciones gigantescas"[52]. Cervantes y Lope afirman escribir para el "*lector ilustre o quier plebeyo"* (Cervantes, 1994: II, 623), para "*los que no saben"* y "*para los que entienden"* (Lope de Vega, 1968: 74).

Del trasiego entre lo culto y lo popular hay numerosísimos ejemplos en esta época. Veamos un caso muy destacado. En el *Cancionero sevillano de Nueva York*, fechado entre 1580 y 1590 está esta copla (Frenk, 2003: I*,* 567, nº 875):

> Soñava yo que tenía
> alegre mi coraçón,
> mas a la fe, madre mía,
> que los sueños, sueños son.

La copla hubo de ser popularísima, como lo prueba su presencia en distintas fuentes. Lope de Vega la retoma para su auto *El pastor lobo*. El final de la cuarteta fue imitado varias veces de nuevo por Lope de Vega, y también por Tirso de Molina, en *El vergonzoso en palacio,* y Calderón de la Barca, en *La vida es sueño*, entre otros muchos (Frenk, 2003: 568)[53]. La primitiva copla tradicional ha vivido durante al menos tres siglos ya que la volvemos a encontrar con pocas variaciones en el *Cancionero* de Lafuente y Alcántara (1865: I, 300), recopilado en la segunda mitad del siglo XIX:

> Soñaba yo que tenía
> contento mi corazón;
> pero ¿es verdad, madre mía,
> que los sueños, sueños son?

[52] "Desde la Edad Media la oratoria sagrada había suministrado a las clases populares una comprensión sofisticada de los textos bíblicos, un contacto permanente con esa elegancia del lenguaje y agudeza de los pensamientos y conceptos levantados que caracterizaban los buenos sermones" (Frenk, 1982: 55). Ver también Roca Barea (1996: 235-244).

[53] La popularidad de la letra debía ser tal que permitía alusiones cómicas que el público sabía captar, quizás con una música similar a la versión *correcta*, de forma parecida a como hacen hoy las agrupaciones carnavaleras. Así, encontramos en el *Cancionero de Jacinto López*: "Un perro caió en el poço / otro perro tira d'él, / sólo por dar a entender / que los sueños sueños son" (Frenk, 2003: 1399, nº 1.953 *ter*).

No es posible hacerse una idea cabal de lo que fue la vida literaria en el Siglo de Oro sin el Romancero Nuevo. En un corto lapso de tiempo estos romances artísticos se tradicionalizan y el anonimato comienza a hacerse impenetrable para las nuevas generaciones en pocos años, sin salir del siglo XVII (Fernández Montesinos, 1952-1953: 231-247). Circulan en voces y pliegos a veces atribuidos a un nombre o a varios. Para los investigadores actuales resulta muy problemático llegar a conclusiones a este respecto porque a lo dicho hay que añadir la tendencia a atribuir romances a los autores más conocidos como Lope de Vega. Citemos un caso concreto. Lope (1984: 135-136) bebe en el estilo de la tradición oral para componer el romance *Mira Zaide que te digo*. Se vale de Zaide para contarnos las causas de su ruptura con Elena Osorio, asunto archiconocido en su día. Este romance se tradicionalizó y hasta nosotros ha llegado por transmisión oral gracias a algunas familias gitanas de la zona de los Puertos gaditanos, Jerez y Triana[54]. La evolución de este texto es interesantísima además por el proceso de fragmentación que sufrió para adaptarse a la copla, hasta el punto de que algunos de sus hemistiquios originaron cuartetas independientes[55].

A comienzos del siglo XVII llega a su culminación la que Fernández Montesinos considera "prodigiosa boga de las seguidillas"[56], que en muchos casos sirven de estribo a los romances nuevos. No debe esto llevar a engaño: la seguidilla tuvo durante siglos su propia y caudalosa vida. Es necesario insistir en que tanto en el caso del Romancero Nuevo como en el de las seguidillas estamos hablando de una moda musical.

En el siglo XVIII se asientan definitivamente en los ambientes populares las composiciones en forma de coplas octosílabas y seguidillas, muchas de ellas con bordón o estrambote. Este proceso, que comenzó a finales del siglo XVI, lo explica muy claramente Frenk (1992: 23):

> "*Fue tal la fuerza de la moda, que la seguidilla, generalizada por toda España, desplazó a las formas antiguas del folklore lírico musical. Junto con la cuarteta octosilábica, igualmente antigua en cuanto a su forma y moderna en su espíritu, la seguidilla se enseñoreó de la poesía popular de los siglos subsiguientes. En el seno mismo de la literatura que dio acogida a la canción folklórica medieval nació, pues, la poesía que acabó con ella. Y acabó radicalmente, sin dejar de ella más que algún vago recuerdo, alguna reliquia excepcional".*

Otro asunto importantísimo, trascendental diríamos, es que se cantaban seguidas muchas seguidillas –de ahí su nombre– y cuartetas, "*sin necesaria conexión temática"* (Frenk,

[54] El Chozas lo grabó en la *Magna Antología del Cante Flamenco* (Hispavox, 1984), y El Lebrijano en *De Sevilla a Cádiz* (Columbia, 1969). Sobre la tradición de romances entre los gitanos ver Suárez Ávila (1989: 29-129).

[55] Es el caso de la soleá que grabó Mairena con la letra: "Yo me rompo mi camisa / y te la pongo de turbante, / no quiero que me la des / ni que se la des a nadie" (*Antonio Mairena y el cante de Jerez*, Ariola, 1972). Este proceso de fragmentación de los romances está estudiado por Suárez Ávila (2000: 67-80).

[56] Este éxito lo denuncian incluso algunas seguidillas que aparecen en el *Romancero de Barcelona*, de hacia 1600: "A quien no agradaren / las seguidillas / denle con un palo / en las costillas"; "Seguidillas me pide, / madre, el alguacil; / seguidillas me pide, / más de cuatro mil"; "Seguidillas me canta / el estudiante, / porque cuando se muera / yo se las cante" (Alín, 1991: 370-372, nº 657, nº 662 y nº 663).

1992: 22), rasgo que las distingue de las antiguas composiciones tradicionales como romances, ensaladas o villancicos. Esta cualidad la hereda el nuevo folklore español, en concreto el andaluz, del que se nutre el flamenco.
El gusto por lo popular se manifiesta en la tendencia de algunos estudiosos a recopilar coplas que la gente canta. Pionero del liberalismo nacionalista y de los estudios músico-folklóricos es don Juan Antonio de Iza Zamacola 'Don Preciso', autor de una recopilación de cantos populares que se editó entre 1799 y 1802. Pero Don Preciso, sin ser un caso excepcional en su siglo, pertenece a una época menos interesada en lo popular que la anterior y la posterior. Las huellas que nos han quedado de este tiempo proceden principalmente del teatro. Es el caso de la tonadilla escénica, género que triunfaba en los escenarios entre 1770 y 1790[57], y que incluía canciones si no populares sí imitadoras de dicho estilo; muchas de ellas estaban compuestas en metro de seguidilla.

Con el triunfo del Romanticismo la literatura oral se ve como la manifestación genuina de un espíritu del pueblo o alma nacional. Ese concepto acuñado por Herder como *Volkgeist* tuvo gran repercusión en los incipientes estudios sobre folklore. Desde mediados del XIX la moda de la poesía de inspiración popular y nacionalista de los románticos alemanes (Goethe, Schiller, Uhland y, sobre todo, Heine) es seguida en España por poetas que imitan este estilo y por recolectores empeñados en captar ese alma popular. Hay títulos que dan fe de esta tendencia: Ventura Ruiz Aguilera con *Ecos nacionales* (1849), Vicente Barrantes con *Baladas españolas* (1854), José Sánchez Rodríguez con *Alma andaluza* (1900) o Francisco Rodríguez Marín con *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas* (1929), por citar algunos[58].

Varios malagueños acudieron a la llamada de lo popular que se manifiesta en campos como el artículo de costumbres, el teatro o la poesía. Serafín Estébanez Calderón (1799-1867) jugó un papel muy importante en la aclimatación del artículo de costumbres en España. Sin duda destaca por encima de todos los costumbristas andaluces, y representa, con Larra y Mesonero Romanos, la cumbre de esta tendencia en España. Se le puede considerar el creador del costumbrismo regionalista y también, en gran medida, del casticismo andaluz que luego inspiró a Fernán Caballero, Pedro Antonio de Alarcón y Juan Valera. En colaboración con Pascual Gayangos, Agustín Durán y otros proyecta recopilar y editar un gran romancero pero el plan no llegó a acabarse, aunque muchos de los romances reunidos por el Solitario sirvieron para sus *Escenas andaluzas*. En ellas hallamos información preciosísima para los flamencólogos que constituyen las primeras descripciones de una fiesta flamenca con datos y nombres de artistas. *Escenas andaluzas* fue un gran éxito en su tiempo y agotó ediciones rápidamente cuando se editó en volumen.

En 1840 el malagueño Tomás Rodríguez y Díaz Rubí (1817-1890) publica sus *Poesías andaluzas*, de inspiración popular y muy "andalucistas" en lenguaje y estilo. Son en realidad pequeños cuadros de costumbres que tuvieron gran éxito en su tiempo, lo que llevó

[57] Sobre este género es fundamental el trabajo de Subirá (1928-1930). Una visión muy general da Plaza Orellana (1999: 114-125). Para este género y otros coetáneos véase también Núñez (2008).

[58] Sobre este tipo de poesía véase Castro García (1988: 109-119) y Gutiérrez Carbajo (1990: 192-338). Desde luego que la estilización de este tipo de poesía tuvo sus mejores logros en Bécquer, Manuel Machado y algunos poetas del 27.

a su autor a ser reclamado para colaborar en distintas publicaciones periódicas. El auge imparable de lo popular dio al romancero un nuevo impulso, sobre todo en relación con la aventura colonial africana. Tomás Rodríguez y otros malagueños como Ramón Franquelo Martínez colaboran en el volumen *El romancero de la guerra de África* (1860). Pero es sobre todo en el teatro donde Tomás Rodríguez será figura destacadísima sin abandonar nunca su gusto por lo popular ni su vinculación con el terruño, como delatan títulos de sainetes como *Las ventas de Cárdenas*.

Junto a los grandes recopiladores de cantares populares conviene mencionar también a algunos poetas cultos que escribieron coplas de estilo popular. En 1861 aparece el primer poemario de coplas de un autor culto: *La soledad*, de Augusto Ferrán, que diez años más tarde volverá a publicar otro libro de cantares de estilo definitivamente flamenco a base de siguiriyas y soleares, *La pereza*. Igualmente en los años 50 y 60 Pedro Antonio de Alarcón fue publicando en prensa coplas que luego reuniría en su libro *Poesías serias y humorísticas*, curiosamente prologado por Juan Valera, autor que con Menéndez Pelayo y otros forman el grupo de lo que podríamos llamar el "frente antipopularista".

Del pueblo malagueño de Archidona era Emilio Lafuente y Alcántara (1825-1868), académico, arabista y autor de la segunda mayor recopilación de coplas del XIX. En 1865 se editó en dos tomos su *Cancionero popular*, con más de 4.000 seguidillas y cuartetas octosílabas.

En los años 60 empieza a publicar Demófilo sus artículos y gracias a su esfuerzo y al de su grupo sevillano se consolidará entre los intelectuales la afición por la cultura popular. De esta corriente surgirán los vastísimos trabajos de Francisco Rodríguez Marín.

En el siglo XIX Málaga es una de las capitales españolas más pujantes en lo económico y más abiertas a formas diversas de innovación cultural. Que hay dinero en la ciudad se demuestra por la cantidad de locales de espectáculos que existen, como los cafés cantantes, donde se ofrecían bebidas, cante y baile. Podríamos decir que los cafés cantantes son los laboratorios donde precipita el flamenco tal y como lo conocemos en la actualidad al ser los responsables de la profesionalización del flamenco.

En la segunda mitad del siglo XIX llegó a haber en Málaga unos quince cafés cantantes. Pensemos que la capital en esta época no llega a los 100.000 habitantes. Joaquín Díaz Serrano, cronista de la ciudad, habla por extenso del Café del Sevillano, también llamado Café Bernardo y Café Siete Revueltas por su emplazamiento (actualmente plaza de las Flores), un local más bien modesto pero de mucha solera. El Café España vivió desde los años 60 hasta 1938 y era mucho más lujoso y grande que el anterior. Bejarano Robles (2000: 281-283) destaca también el Café de la Loba, fundado en la primera mitad del XIX y el Café del Turco. Hubo también cafés normales que se reconvirtieron a cafés cantantes ante el éxito de este tipo de locales, caso del Café Suizo, y pequeños teatros que sufrieron el mismo proceso, como el Café Universal, también llamado Café Campos. Sito en la calle Granada fue un local bastante selecto que albergó tertulias de escritores y artistas y lo más granado de la capital. Con todo esto, el café cantante por antonomasia de Málaga fue el Café de Chinitas, inaugurado en la medianía del siglo XIX con otro nombre. En él se

ofrecían representaciones teatrales y alcanzó gran fama el actor Gabriel López 'El Chinitas', apodo que terminó dando nombre al local. Este café llegó a adquirir tintes legendarios. Lances, aventuras y coplas cobran vida en él. A la perpetuación de su nombre contribuyó notablemente García Lorca y sus famosísimos versos:

> En el Café de Chinitas
> dijo Paquiro a su hermano:
> - Soy más valiente que tú,
> más torero y más gitano.

Este popularismo que triunfa en los teatros y exhiben los autores cultos que, o bien escribían imitando la poética de las coplas populares o bien se dedicaban con ahínco a recoger y coleccionar estos cantares, tenía su contrapunto vital en la consolidación de nuevas formas de divertimento musical de la que los cafés cantantes son el ejemplo más acabado. Como había sucedido en el Siglo de Oro, la pequeña cultura sale de sus predios, se alía con la gran cultura e invade los espacios urbanos. *Mutatis mutandis*, los cafés cantantes pueden compararse con los corrales de comedia por la mezcla social y cultural que en ellos se produce.

Un vistazo a los periódicos, a las publicaciones por entregas, semanarios y almanaques, nos muestra el triunfo arrollador del costumbrismo andaluz. Es en este momento cuando se forman tópicos sobre la cultura andaluza que nos han perseguido –el verbo no es excesivo– hasta el presente dentro y fuera de España.

En los últimos años del siglo XIX comienza a abrirse camino el Modernismo. En España una parte importante de sus componentes son grandes amantes de la copla. Tres poetas malagueños deben destacarse de entre ellos: Salvador Rueda (1857-1933), Narciso Díaz de Escovar (1860-1935) y José Sánchez Rodríguez (1875-1940). Algunas de las coplas de Salvador Rueda pasaron al acervo popular, quizás a través de sus libros pero más probablemente a través de los artículos que publicó en la revista *Blanco y Negro* en los que incluía coplas de estilo flamenco. Pero es quizás Díaz de Escovar quien más coplas publicó en su día, sobre todo en periódicos y también en volumen: *Perchelera y trinitaria, Poesía y cantares, Malagueñas, Guitarra andaluza*… Precisamente Salvador Rueda, en el prólogo que escribió para *Poesía y cantares* confirma también que algunas coplas de Díaz de Escovar se han tradicionalizado (Cobo, 1992: 143). Pero acaso el ejemplo más destacado de cómo un poeta culto asimila la tradición popular y es a su vez asimilado por ella lo tenemos en otro modernista, Manuel Machado, quien afirma en el prólogo de su obra *Cante hondo*, de 1912:

> "Canto al estilo de mi tierra los sentimientos propios (…). Si estos sentimientos, por humanos, son a veces los de todos o los de muchos, y la expresión les acomoda para cantarlos como suyos, ahí queden mis coplas… en el mar de la poesía del pueblo. Cantadlas y no hayáis miedo de que yo reivindique la propiedad. Un día que escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una juerga andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la noción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido. Y no quiero más".[59]

[59] Son muchas las coplas de *Cante hondo* que pasaron a la tradición del cante. Citemos dos de ellas, una soleá y otra siguiriya que se cantan así: "No quiero decirte na / no vaya que se te ponga / la carita

Heredero de esta tendencia es el neopopularismo de la Generación del 27, del que no participan todos, ni siquiera la mayoría de sus componentes. Este apego por lo popular nos interesa aquí especialmente por la importancia que tuvo entre los poetas malagueños Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Naturalmente el neopopularismo cuenta en su haber con la figura rutilante de García Lorca y la de Alberti.

Después de la Guerra Civil sólo ocasionalmente algunos poetas de renombre han caído en la tentación de lo popular. Así por ejemplo, Manuel Alcántara, en su poemario *El embarcadero* incluye ocasionalmente alguna copla, al igual que Luis Rosales en *Canciones* (1973). Ahora bien, una golondrina no hace verano y lo que se observa desde la Guerra Civil en adelante es un alejamiento y un desinterés creciente de la gran cultura por la pequeña cultura.

III. DEVENIR CONTEMPORÁNEO DE LA POESÍA TRADICIONAL DE MÁLAGA

Del frondoso árbol de la poesía tradicional hispánica hay ramas que se van secando lentamente, caso del romancero, y otras que disfrutan de buena salud, pero que no traspasan ámbitos reducidos, como los decimistas canarios y americanos o los verdiales. Pero sin duda ningún vástago goza de tanta vitalidad ni de mayor proyección que el flamenco. Varias pueden ser las causas de ello y no está de más detenernos un momento en el asunto. La lírica tradicional en España ha vivido especialmente vinculada al mundo rural, donde los cantores interpretaban sus textos, la mayoría de las veces de forma amateur, en celebraciones especiales dentro de la familia y del entorno social más inmediato, tales como las fiestas estacionales, religiosas o durante las faenas. Con la progresiva industrialización del campo y el éxito arrollador de los medios de comunicación de masas lo urbano le ha ido ganando terreno a lo rural con lo que ese saber lírico tradicional se ha ido perdiendo paulatinamente por falta de hábitat y, en el mejor de los casos, se ha fosilizado en forma de folklore que sobrevive en grupos creados *ad hoc*. El caso del flamenco es distinto porque, si bien mantiene claros vínculos con el mundo rural, ha tenido desde sus comienzos una clara proyección urbana. Algunos intérpretes de canciones folklóricas andaluzas hace dos siglos empezaron a recrear a partir de lo tradicional y popular músicas nuevas y estilizadas con el soporte literario de coplas ya hechas y de otras nuevas que iban engrosando su particular repertorio hasta configurar un género de gran riqueza, el flamenco, música que partió del folklore para convertirse en un arte original[60]. El flamenco empezó a fijar sus parámetros aproximadamente hace un siglo y medio, en pleno Romanticismo, cuando había una demanda social de un género musical propio que contuviera el auge de la música italiana, que había llegado prácticamente a fagocitar un género tan castizo como la tonadilla

colorá". "Mírame a la cara, / mírame por Dios, / con la limosna de tu miraíta / estoy conforme yo". En ello jugó un papel destacadísimo Antonio Mairena, en cuya obra discográfica aparecen más de veinte letras de este poemario, la mayoría de ellas ya tradicionalizadas (Soler Guevara y Soler Díaz, 2004: 691).

[60] Una visión de cómo operó esa transición musical "del canto al cante" la da Hernández Jaramillo (2002).

escénica (Subirá, 1928-1930: II, 530. Santiago y Miras: 2002). Desde el principio el flamenco contó con excelentes cantaores que ahondaban en la tradición musical y textual para ofrecerla con gran éxito de forma profesional a un público urbano que acudía a los teatros y a los cafés cantantes. Como sabemos, la situación no ha cambiado, es más, su proyección es cada vez mayor. Los escenarios se han diversificado y el flamenco se presenta en teatros y auditorios, plazas de toros y peñas, a la vez que sigue dándose en ámbitos privados como celebraciones familiares (bodas, pedimentos, bautizos, etc.) y de amigos, en lo que los cabales llaman *el cuarto*. Esta dualidad de lo público y lo privado dota al flamenco de un extraordinario vigor del que no disfruta ninguna otra tradición lírica hispana.

Las coplas del flamenco recogen tópicos que ya aparecen en las jarchas y en la poesía de cancionero aunque su forma cuaja definitivamente a lo largo de los siglos XVIII y XIX. La familia y los amigos, el pueblo y los barrios, los teatros y las peñas y, últimamente, las grabaciones, son las escuelas donde la copla flamenca y sus letras encuentran su modo principal de transmisión. Por tanto, en la difusión oral de la copla flamenca conviven en la actualidad lo que Zumthor llamó "oralidad primaria" y la "oralidad mediatizada" o "en diferido" (Martínez Fernández, 1995: 236-237), y ambas se complementan.

En las páginas que siguen intentaremos ofrecer una visión general del devenir contemporáneo de la tradición oral especialmente vinculada a Málaga a través de algunos fenómenos locales muy concretos. Nos centraremos en la más vital de estas tradiciones, el flamenco, aunque sin olvidar tampoco otra manifestación tan significativa como el verdial. Nos detendremos también en el fuerte vínculo, muy poco estudiado, que liga a Málaga con tradiciones orales también presentes en la América hispana a través de los cantes del Piyayo y otros géneros afines. Este proceso se enmarca en un triple eje temporal, geográfico y culto-popular. Nos servirán para comprender mejor los vericuetos por los que camina la tradición oral.

1. Décimas de ida y vuelta en Málaga

Por su situación geográfica Málaga ha estado en contacto continuo con los territorios de ultramar. El puerto de Málaga, como los de Cádiz y Canarias, fue un continuo vaivén de mercancías, gentes y cantares. Aquí se aclimataron algunas décimas que nacieron en Cuba y que junto a su sabor caribeño guardaban aún antiguos referentes que nos retrotraen al Siglo de Oro español.

En el *Cancionero antequerano* (Alonso y Ferreres, 1950) junto a los metros italianos de sonetos, liras, canciones y madrigales, aparecen otros castellanos en forma de romances, letras, letrillas, redondillas, décimas, quintillas y endechas. En pocos sitios como en Antequera había tanta afición por la poesía[61]. El recolector, don Ignacio de Toledo y

[61] Escribe Dámaso Alonso en el prólogo (1950: xii): "Aficionarse a la poesía bien fácil era entonces en España, pues la poesía tenía un poder de penetración social mayor que el de ahora; pero en ningún sitio era más probable el contagio entonces que en la ciudad de Antequera, en donde la densidad de poetas (¡y muy buenos poetas!) por unidad de superficie, o, si se quiere, la proporción de poetas en

Godoy, un notario del Santo Oficio fallecido en 1670, no era poeta ni siquiera literato, pero sí un entusiasta aficionado a la poesía. En su juventud recopiló unas mil doscientas páginas de poesía de diversos autores, en las que, aparte de versos anónimos y de Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Vicente Espinel o el Conde de Villamediana, hay una nutrida presencia de poetas de la escuela antequerano-granadina como Juan de Aguilar, Luis Barahona de Soto, Rodrigo de Carvajal y Robles, Pedro Espinosa, Cristobalina Fernández de Alarcón, Gaspar Fernández, Diego Leonardo, Luis Martín de la Plaza, Juan Bautista de Mesa, Cristóbal de Roca, Agustín de Tejada y Páez entre otros muchos.

Una de las estrofas más representativas de este cancionero es la décima, cuya configuración definitiva cristaliza a finales del siglo XVI gracias al poeta, novelista y vihuelista rondeño Vicente Espinel (1550-1624)[62]. A partir de él la décima tomará también el nombre de espinela. En el Siglo de Oro gozó de gran popularidad en el teatro y la poesía y se revitalizó de nuevo por el brío que le imprimieron autores de la Generación del 27 como Gerardo Diego y Jorge Guillén.

La métrica de la espinela participa de unas características similares al soneto por su estructura cerrada, pero sus versos octosílabos y sus posibilidades narrativas la acercan al romance, aunque también, como decía Lope de Vega (2006: 148, v. 307*) "las décimas son buenas para quejas"*. En la América de habla española la décima tuvo a partir del XVIII un fuerte arraigo en los ambientes populares, alejados de la academia y la corte, y de allí al parecer pasó a Canarias con las emigraciones de finales del dieciocho. En uno y otro lado del Atlántico goza de una vitalidad semejante a la que tuvo el romance en la Península[63].

Un poeta cubano que recogió esta tradición popular de la décima fue Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (1829-1862). Natural de las Tunas de Bayamo, trabajó para la administración española en Santiago de Cuba y codirigió el *Semanario Cubano*, publicación sensibilizada por las inquietudes anticoloniales. Su poesía bebe en clásicos españoles como Garcilaso, Lope o Góngora, pero también participa de la nueva vitalidad de Espronceda y, sobre todo, de su compatriota y coetáneo José Fornaris, impulsor de la poesía de voz legítimamente cubana conocida como siboneísmo por su libro *Cantos del Siboney* (1855), heredera a su vez del temprano criollismo del siglo XVII (Vitier, 1970: 158-162). Pero, a diferencia de Fornaris, el vate tunero imprime además a su obra un carácter

relación con el número de habitantes, era en el primer tercio del siglo XVII, superior, sin duda, a la de ninguna otra población de España. Antequera era evidentemente una de las mayores capitales literarias de España".

[62] Aunque se decía que fue Espinel quien usó la décima por primera vez, en *Diversas rimas* (1591), la misma estrofa la emplea Juan de Mal Lara antes de 1571, en *Mística pasionaria* (Navarro Tomás, 1986: 268).

[63] "Otro estilo [de puntos cubanos], hoy muy poco frecuente, es el de la seguidilla, consistente en cantar varias décimas seguidas, sin interrupción, usando una tonada que puede, en cualquier momento cortar una palabra" (León, 1964: 54). Un ejemplo de las similares posibilidades narrativas de la espinela y el romance lo tenemos en Canarias. A raíz del hundimiento del Valbanera en 1919 en las costas cubanas los cantores canarios compusieron versos, en décimas y en romances, donde narraban el mismo suceso (Trapero, 1994: 141-174). Hay en la Península un foco de conservación de la décima en las Alpujarras, donde la improvisan los troveros desde principios del siglo XX (Criado, 1994: 201-216).

social de denuncia de las condiciones en que vivían los más desfavorecidos que le llevó incluso a sufrir prisión. Este aspecto fue aprovechado por el régimen de Castro para presentarlo en la actualidad como poeta marxista *avant la lettre* (Nápoles Fajardo, 1983: 5-33).

Nápoles Fajardo fue más conocido como el Cucalambé, que es el nombre de un baile de negros (Ortíz, 1990: 138), aunque puede que sea una voz compuesta de 'cook' (cocinero en inglés) y 'calambé' (taparrabos, delantal, en lengua taína); además es un anagrama de 'Cuba clamé'. Como indica Orta *Ruíz "logró captar de tal modo la gracia simple y sin afeites de la musa campesina, que muchos de sus cantos circulan hoy anónimos de un extremo a otro de la Isla, incorporados al repertorio de los juglares guajiros"* (Nápoles Fajardo, 1983: 16). Así, algunos de sus poemas pasaron al repertorio de cantores anónimos con música de puntos cubanos. De estos se surtió el flamenco para forjar guajiras, rumbas y cantes del Piyayo de tal modo que los cantaores, cuando interpretan alguna letra del Cucalambé, desconocen la autoría del poeta.

El estilo poético del Cucalambé puede remontarse hasta algunas de las décimas que encontramos en el *Cancionero antequerano*. Compárense si no estas dos procedentes de dicho cancionero con la que señalaremos después (Alonso y Ferreres, 1950: 145, nº 182):

De su lecho cristalino
se levanta alegre el alba,
y, con apacible salva
y con acento divino,
el pajarillo adivino,
conociendo su venida,
mueve la lengua encogida,
y el soñoliento pastor
despide el sueño y sabor
que a más sueño le convida.

Muestra el deleitoso prado
con apacible contento,
señal de agradecimiento
de hallarse así esmaltado;
retoza el manso ganado,
manifestando alegría,
y en competente porfía
la menuda hierba pace,
que el verlo al pastor le aplace
y da mil gracias al día.

(Anónimo, *Cancionero antequerano*)

Ambas décimas difieren muy poco de esta otra del Cucalambé que aparece en su poemario "La primavera" (Nápoles Fajardo, 1983: 56):

También vendrán las mañanas
en que la neblina densa,
extienda su capa inmensa
sobre las verdes sabanas.
Las ceibas americanas

se alzarán sobre los montes,
los melodiosos sinsontes
cantarán acá y allá
y el sol iluminará
los cubanos horizontes.

Pues bien, esta décima vino de América y se tradicionalizó en Andalucía en el último tercio del XIX. La podemos escuchar en forma de guajira flamenca en la voz del cantaor de Vélez-Málaga Antonio Ortega Escalona 'Juan Breva' (1844-1918), que la registró en 1910[64].

Otro palo del flamenco muy vinculado a las guajiras es el que creó Rafael Flores Nieto 'El Piyayo' (1864-1940). El popular gitano malagueño prestó servicio militar en Cuba, donde hizo acopio de material lírico y musical para componer, a partir de los puntos cubanos de los campesinos, un cante a medio camino entre el tango y la guajira. Precisamente el Cucalambé escribió otra décima que guardó en su memoria el Piyayo. Nos referimos a esta letra que aparece en su poemario "*La Nochebuena"* (Nápoles Fajardo, 1983: 276):

Nace el pez para nadar,
la hierba para el ganado;
para la guerra el soldado,
y el ave para volar.
Nace el rey para reinar,
la lira para que vibre,
para el fuego el ajenjibre,
la liebre para correr,
para el hombre la mujer,
y el hombre para ser libre.[65]

Los primeros cuatro versos de esta décima, sin ninguna variación, los interpretaban los cantaores malagueños Manuel Fernández Soto 'Manolillo el Herraor' (1900-1980) y Ángel Luiggi Miranda 'Ángel de Álora' (1917-1992) al estilo del Piyayo, su maestro[66]. Gracias a ellos los jóvenes cantaores malagueños llevan en su repertorio una redondilla que nació como décima al otro lado del Atlántico, lo que no deja de ser un proceso de fragmentación similar al que sufre el romance, con el que la décima guarda estrechas vinculaciones como hemos indicado más arriba.

Para terminar con la presencia de la décima en la tradición oral malagueña traemos a colación esta anónima que pertenece al acervo cubano (Feijóo, 1977: 516):

Vete a Matanzas y verás

[64] También grabaron esta letra el cantaor sevillano Antonio Pozo 'El Mochuelo' (*Guajiras los de Cuba*, Pathé, 1907) y la Rubia (Zonophone, 1907), bastante más jóvenes que Juan Breva.

[65] He hallado siete décimas del Cucalambé tradicionalizadas en el cante (Soler Díaz, 1998: 2937-2960).

[66] Estos cantes no están editados, son grabaciones domésticas de mi archivo. Una variante de esta décima la grabó El Mochuelo (*Guajiras naturales nº 2,* Pathé, 1908): "Los peces para nadar, / para la yerba el ganao, / para la guerra el soldao, / y el ave para volar. / El tambor para tocar / y el arpa para que vibre, / para el fuego el aire vive, / la liebre para correr, / para el hombre es la mujer / y el hombre para ser libre".

volar ligeras palomas
y por detrás de aquellas lomas
de vista la perderás.
Allí vuela el alcatraz
con su cola y largo pico
la gaviota y el perico,
flamencos y rabihorcados,
y en el fango está posado
el sensible zarapico.

Aunque la mayoría de las décimas del repertorio flamenco se suelen cantar por guajiras o por cantes del Piyayo, la letra anterior la impresionó en 1929 como tangos Joaquín Vargas Soto 'Cojo de Málaga' (1880-1940) aunque ya algo amputada, pues sólo canta ocho versos[67]. Una variante pervive en la actualidad aún más erosionada por la transmisión oral. Veamos brevemente ese proceso. Una hija del Cojo de Málaga, Francisca Vargas Gómez 'La Paca', nació con el siglo en la Línea de la Concepción y allí se dedicó de manera semiprofesional al cante (Soler Guevara, 2000: 256). De ella seguramente aprendió la anterior letra Rosario Carmona Silva 'Charo la del Rubio', gitana nacida a mediados de los cincuenta e hija del gran fandanguero linense Antonio el Rubio. Charo llegó a grabar en disco una variante ya algo deturpada de esta letra por bulerías[68].

La familia de Antonio el Rubio, los Carmona, se ha dedicado al trato de caballerías, a la venta ambulante y al flamenco, y se ha movido entre la Línea, los madrileños Pozo del Tío Raimundo y Vallecas y los pueblos malagueños Alhaurín de la Torre y Cártama. Esa misma bulería parece que arraigó en Madrid como lo demuestra el que una gitana madrileña, Edelina Muñoz Barrul (1956-1995), conocida como Tina, del dúo Las Grecas, la cantara. Tina trató mucho en Madrid a Charo, de su misma edad, y probablemente a ella escuchó esa letra. El día 10 de junio de 1984 Tina apareció de improviso en la Peña Juan Breva de Málaga buscando dinero con urgencia. Allí se la socorrió como se pudo y, con la guitarra de Manuel Santiago, cantó entre otras cosas esa bulería que alguien pudo recoger con una grabadora. Veinte años después en un bar de Cártama, durante la feria de ganado de 2004, pude escuchar en la voz de un joven de la familia del Rubio los cuatro primeros versos de lo que había nacido como décima en Cuba pero que quedaba como redondilla[69] totalmente tradicionalizada y amparada en el proteico ritmo de la bulería.

2. De la poesía de cancionero a una letra de Salvador Rueda

Un poemita de Salvador Rueda nos servirá para ilustrar cómo un tema de nuestra poesía tradicional ha sobrevivido durante siglos. Por un lado el poeta malagueño, como Santillana o Lope, toma de la tradición oral tópico y metro para crear su propia poesía. A la vez este mismo ejemplo nos servirá para probar que ciertos temas de la poética tradicional se mantienen cuasi inalterados a lo largo de los siglos y que en ocasiones, como por ejemplo

[67] Aparece en una grabación titulada *Tangos cubanos* (Deltos 10.107): "Vete a Matanzas y verás / de volar una paloma, / y detrás de aquellas lomas / de vista la perderás. / Allí vuela el alcatraz, / la gaviota y el perico / y otro pájaro más chico / que es el árbol la libertad".

esta, podemos rastrear su zigzagueante evolución. Nos movemos pues en dos ejes, el temporal y el oral-culto.

Un tópico de nuestra lírica tradicional es el de las ropas juntas de los amantes. La constatación de un compromiso amoroso pleno se simboliza por la intimidad que supone que las prendas de los dos enamorados se laven o se guarden juntas. El asunto lo encontramos en el *Cancionero de galanes* de 1520, donde también se presenta el tema de la "fuente de amor", tan habitual en la lírica galaico-portuguesa (Frenk, 2003: I*,* 255, nº 321):

A mi puerta nasce una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta tan garrida
nasce una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?

En cancioneros del xix (Lafuente y Alcántara, 1865: I, 151. Rodríguez Marín, 1981: II, 315, nº 2.779) hallamos esta seguidilla con bordón:

¡Cuándo querrá la Virgen
de los Dolores,
que tu ropa y la mía
juntas se doblen!
¡De las Angustias
que tu ropa y la mía
se doblen juntas!".

El Bachiller de Osuna también da a conocer estas dos seguidillas (Rodríguez Marín, 1981: II, 315, nº 3778; 1929: 148, nº 376):

¡Cuándo querrá Dios del cielo,
y la Virgen del Pilar
que tu ropita y la mía
vayan juntas a lavar!

Cuándo querrá la Birgen
de la Esperanza
que tu ropa y la mía
bayan a un arca.

El mismo tema también aparece en esta siguiriya (Luna, 2000: 45):

Ve y dile a tu mare
qu'esté reposá;

[68] "Tú vete a Mataura y verás / de volar unas palomas / y detrás de aquella loma / devisarás aun detrás. / Allí suena el alquitrán / la gaviota, el perico, / otros pájaros más chicos / y el ave de la libertad". Aparece en la bulería "Yali-ali" del disco de Antonio el Rubio *Con mi Charo y mi Miguel* (CBS, 1974).

[69] Viendo la fragmentación sufrida por esta décima y la anterior conviene recordar que Espinel no llamaba décima a esta estrofa sino redondilla de diez versos (Navarro Tomás, 1986: 268).

porque tu ropa junta con la mía
no se lava más.

Y en esta otra grabada por Antonio Mairena[70]:

No te hablo en mi vía,
no te hablo más,
así tu ropa junta con la mía
no se lavará más.

Toda esa tradición la debió conocer sin duda Salvador Rueda, que era un buen aficionado a la poesía popular y al cante flamenco. A partir de todo ese bagaje el poeta de Benaque compuso una cuarteta que cuadra perfectamente en la métrica de la soleá (Rueda, 1917: 20):

¡Cuándo querrá Dios der cielo
y la Virgen de la Luz
que tu ropita y la mía
las guarde el mismo baúl!

3. De Juan del Encina al Piyayo

En otras literaturas románicas distintas de la hispánica como la francesa, la provenzal o la italiana, hay testimonio desde muy temprano de una poesía cómica ligada a lo disparatado e irracional. Estos poemas, conocidos genéricamente como "non sens", estaban muy vinculados a celebraciones populares de tipo carnavalesco (Nava, 2004: 271-287). En sus versos la realidad aparece distorsionada por medio de situaciones absurdas donde intervienen animales o cosas personificadas. Todo lo innoble o ridículo halla aquí su asiento (Zumthor, 1961: 5-18. Bec, 1977. Martínez Pérez, 1987: 62 y ss).

En la Península esta tradición o no tuvo mucha importancia o no dejó huellas visibles, que es lo más probable, hasta Juan del Encina (Martínez Pérez, 1995: 261-273). Recordemos que el músico, poeta y dramaturgo salmantino fue discípulo de Nebrija y más tarde maestro de capilla del segundo Duque de Alba, don Fadrique Álvarez de Toledo, entre 1492 y 1498. Probó fortuna en Roma, en la corte del papa español Alejandro VI (1492-1503), quien le otorgó un beneficiado en la diócesis de Salamanca, aunque no llegó a hacerlo efectivo. Después, el papa y mecenas Julio II (1503-1513) le concedió el arcedianato de Málaga (1509-1519). En ese periodo comparte residencia entre la ciudad andaluza y la corte papal. Luego se ordenaría sacerdote. Tras la muerte del papa en 1521, Juan del Encina regresa definitivamente a España (Messa Poullet, 1997: 126-140).

En su *Cancionero*, compuesto entre 1481 y 1496, hay una sección titulada "Disparates trobados por Juan del Enzina" donde se incluyen veinte coplas de nueve octosílabos cada una sobre el tópico del mundo al revés. Veamos dos de ellas (Encina, 1996: 353-354):

Navegando vi venir
tres calabaças por tierra,
y una açuela y una sierra,

[70] *La fragua de los Mairena*, Seguiriyas "Se lavará más" (RCA, 1970).

tropeçando por huir;
y vino Beatus vir
en una burra bermeja,
cargado de ropa vieja
con su vara de medir,
bocezando por dormir.

Levantóse la sardina
muy sobervia, con un palo
tras Solíbranos a malo
por medio de una cortina;
y en un monte de cecina
vi caçar una tinaja
y unos órganos de paja
atestados de cozina
pescando sobre un enzina.

Estas poesías absurdas, entre lo surrealista y lo onírico, gozaron de gran popularidad en su época hasta el punto de que el apellido Encina dio nombre a un personaje folklórico asociado a este género, de forma similar a Quevedo, protagonista de numerosos cuentecillos y chistes que aún perviven y que están ligados a lo escatológico o al ingenio burlesco más extremado. Precisamente el mismo Quevedo escribe (1992: 202): "*Habéis de saber que para hacer y decir disparates, todos los hombres sois Juan de la Encina, y que este apellido de Encina es muy largo en cuanto a disparates"*[71].

El gusto de Encina por lo jocoso aparece en otros contextos. Molina Gámez (2010: 123), refiriéndose al *risus paschalis*, tan ligado a los cultos solares de los que luego nos ocuparemos con los verdiales, escribe que:

> *"En la Nochebuena de 1492, los Duques de Alba se hallaban en su palacio de Alba de Tormes oyendo devotamente los maitines, cuando irrumpió un pastor dando voces y en lenguaje aldeano, dirigiéndose a los duques, les dio un paquete. Juan del Encina era el pastor de marras, por ese tiempo, al servicio de los duques a manera de juglar fino o bufón para entretenimiento de sus señores. Tenía que preparar algo gracioso para esa noche, como era costumbre desde tiempos antiguos. Por eso, nadie se extrañó de su entrada, todos esperaban que ocurriera algo chocante. A continuación, Encina, se puso a hablar en tono jocoso de asuntos personales ¡en medio de los maitines!, sin ningún respeto por el lugar y el momento".*

Los disparates de Juan del Encina tienen su réplica en cancioncillas tradicionales que aparecen en las recopilaciones de los siglos áureos, antes no hay testimonio (Frenk, 2003: II, 1398, nº 1.952 ter y 1399, nº 1.953 bis)[72]:

Camino de Jibraltar
vide venir un piojo

[71] Además de los disparates que aparecen en el *Cancionero* existieron también pliegos de Juan del Encina que ayudaron a la gran difusión de este género. Aunque no se conserva ningún ejemplar de estos pliegos sabemos de su existencia por unos "Disparates contrarios de los de Juan del enzina fechos por Aluaro de Toro". Ver Antonio Rodríguez Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada de A.L.-F. Askins y V. Infantes, Madrid: Castalia, 1997, pliego nº 57, citado por Vicenç Beltrán (2005: 81).

[72] Ver asimismo nota 9.

con una espina en el ojo,
que venía de segar.

Un gato cayó en un pozo,
y otro gato lo sacó,
y otro gato le estaba llorando,
primo hermano del que cayó.

Tal universo de fábulas desquiciadas tampoco quedó olvidado en las colecciones de coplas del siglo XIX. Lafuente (1865: II, 397-399) recoge catorce ejemplos agrupados precisamente bajo el epígrafe de "Disparates". Veamos dos:

De las alas de un mosquito
hizo mi morena un manto,
y le salió tan bonito
que lo estrenó el viernes santo.

Yo he visto a un pavo segar,
a un gallo coger espigas,
y a una gallina trillar.
No lo creas, que es mentira.

Este género arraigó en Cuba en los ambientes populares. Allí a esta tradición de coplas se la conoce por "disparate lírico". Destacan las "cuartetas de fantasía", como las siguientes, que no desentonarían en las recopilaciones de Frenk y Lafuente (Feijóo, 1977: 49):

Yo he visto un cangrejo arando
un chivo tocando un pito
la carcajá de un mosquito
al ver un burro estudiando.

Con los restos de un mosquito
y el esqueleto de un piojo
voy a hacerte un ajiaquito
para matarte el antojo.

Curiosamente hay también disparates compuestos en décimas, estrofa muy similar a la ya vista de Juan del Encina. Así, mientras que la espinela es abbaaccddc, si suprimimos el último verso nos queda justamente la estrofa que usa el salmantino, esto es, abbaaccdd. La musicóloga cubana María Teresa Linares me recitó en La Habana, en julio de 1996, dos décimas siguiendo esta tónica disparatada. Cito una de ellas:

Ayer pasé por tu casa
yo para adentro miré,
en la sala había una rana
abrochándose el corsé.
Más alante había un ciempiés
abrochándose los zapatos,
echábase polvo un gato
y una pulga vaselina
y una vaca en la cocina
cocinaba unos boniatos.

No he encontrado estas letras en el flamenco pero sí hay otras en la misma línea, cantadas al estilo del Piyayo, muy dado a la jocosidad y musical y literariamente entroncado con los puntos cubanos. Manolillo el Herraor cantaba en esos aires:

Del pellejo de un ratón
le hice la levita a un cura
y el resto que me queó
le hice una bata a mi Pura.

Yo he visto una rana encueros
y un cigarrón en camisa,
un lagarto con sombrero
y un sapo muerto de risa.[73]

El Piyayo

Al igual que las décimas del Piyayo este tipo de coplas siguen vivas entre los cantaores malagueños. Repárese en un rasgo de estilo que se da en los disparates a lo largo de su historia y que podemos calificar como el "yo presencial". Lo inverosímil de la letra queda resaltado si quien canta afirma con rotundidad que "yo lo he visto", que "vi venir" o "miré", no que me lo contaron o se dice por ahí. El disparate refiere una experiencia

[73] Grabación doméstica de mi archivo registrada en 1977 con la guitarra de Juan el Africano.

personal de la que levanta acta notarial esa primera persona subrayada. Y para colmo el observador flirtea a veces con la ambigüedad. Margit Frenk, en su imprescindible *Corpus,* agrupa unas cuantas coplas en un apartado que llama "Bromas y disparates" (2003: II, 1769-1780) del que entresaco la nº 2.650:

> Por la mar abajo
> biera hun buey volar:
> como era mentira,
> podía ser verdad.

Quien vio al buey volar juega a contar mentiras, igual que la copla que recogió Lafuente citada antes ("Yo he visto a un pavo segar") y cuyo último verso es "No lo creas, que es mentira"[74].

Este "yo presencial" no quedó sólo en la poesía popular sino que la trascendió y sirvió de inspiración a poetas como Martí. También el disparate parece haber dejado su huella en algunas letras del gran poeta cubano en su famoso *Versos sencillos* (Martí, 1992: 179-180)[75].

4. La fiesta de los catetos: los verdiales

En su acepción más amplia el fandango se refiere tanto a un modo particular de fiesta con baile como a un tipo de copla extendidísima en España, de cuatro versos (a veces cinco) interpretada generalmente en seis tercios cantados con compás ternario. El fandango es proteico y lo encontramos más o menos evolucionado en manifestaciones diversas. Las jotas navarras y aragonesas son fandangos, lo mismo que las valencianes de l'u y las riberenques (Berlanga Fernández, 2000: 201). Con vigor y variedad extraordinarios el fandango es una de las piedras angulares del flamenco[76]. Y fandango es también una de las manifestaciones de la tradición oral más originales de España: el verdial.

Circunscrito a un área geográfica muy pequeña que no va más allá de los montes que rodean Málaga capital y una parte grande de la Axarquía, todos los estudiosos, ya sean musicólogos o antropólogos, que se han interesado por el verdial están convencidos de que esta fiesta tiene un origen remotísimo. Naturalmente son conclusiones que se extraen por comparación o paralelismo con otros fenómenos semejantes puesto que la escasez de documentación es, hasta hace pocas décadas, total. Algunos datos históricos pueden relacionarse con el verdial pero sin ninguna prueba concluyente. Así, en el siglo XI, el tunecino Ahmed ben Mohamed, destaca la importancia de la música popular malagueña, que describe como un "*batir incesante de las cuerdas de laúdes, de tombures* [instrumentos de cuerda pulsada] *y liras por todas partes"* (Berlanga Fernández, 2000: 125).

---

[74] Ese "yo presencial" se manifiesta en los martinetes, cuyas letras son muy graves cuando no trágicas. Suelen rematarse con esta coda: "Y si no es verdad / que Dios me mande un castigo / si me lo quiere mandar". Esa referencia a Dios la ve Pierre Lefranc (2000: 91) como una influencia de la conclusión del rezo árabe del *Adhán*, a mi parecer discutible.

[75] "Yo he visto en la noche oscura / llover sobre mi cabeza / los rayos de lumbre pura / de la divina belleza". "He visto vivir a un hombre / con el puñal al costado, / sin decir jamás el nombre / de aquella que lo ha matado". "Yo he visto al águila herida / volar al azul sereno, / y morir en su guarida / la víbora del veneno".

No decayó esta afición con la Reconquista ni después. En las Actas Capitulares de la Catedral de Málaga hay constancia de que en el siglo XVI había costumbre de llamar a las *zambras* de la Axarquía para amenizar fiestas (Messa Poullet, 1997: 145-146). Hay que entender aquí por zambra la "*banda* de músicos [la *panda*], y la fiesta en que se tocaba y danzaba"[77]. Sin embargo, insistimos, vincular estos datos con el verdial es arriesgado. La fiesta parece tener un origen aún más remoto. Antonio Mandly (1996: 36-39) destaca la vieja simbología solar que en ella ha sobrevivido y que la vincula a cultos agrarios muy primitivos. A fin de cuentas el verdial ha sido siempre, hasta hace pocos años, una fiesta de catetos[78] que tenía lugar, no en los pueblos sino en núcleos alejados de ellos como aldeas, cortijadas, caseríos, lagares y alquerías. Ya lo recuerda la copla (Queipo de Llano Giménez, 2005: copla del corte nº 22):

> Parece mentira esto,
> un malagueño decía:
> que una fiesta de catetos
> pueda ser tan divertía.

Fiesta de Verdiales en los Montes de Málaga (Fotografía Ramón Soler)

[76] Del fandango derivan cantes como malagueñas, rondeñas, jaberas, granaínas, cartageneras, tarantos, tarantas, murcianas y algunos más. Asimismo, de las jotas nacieron las primitivas alegrías gaditanas.

[77] Julián Rivera y Tarragó, *La música árabe y su influencia en la española*, Madrid: Mayo de Oro, 1985, p. 137 (1ª edición 1927), citado por Berlanga Fernández (2000: 125).

[78] La voz 'cateto' es de origen incierto. Según Corominas aparece por primera vez documentada en 1904 en Rubén Darío, referida precisamente a Málaga.

En la fiesta de verdiales cabe distinguir dos tipos de prácticas. Una es más ocasional y tiene como excusa celebraciones varias del santoral o de acontecimientos familiares o sociales. Hay otra más ritualizada que está ligada a los solsticios. La de verano se celebra por San Juan y la de invierno está vinculada a la Navidad y tiene su día grande en la festividad de los Santos Inocentes. Antes el uso ceremonial del espectacular sombrero de los fiesteros estaba reservado al 28 de diciembre, única fecha en que los integrantes de las pandas de verdiales son llamados 'los tontos'. Es inevitable aquí pensar en antiquísimas ceremonias al estilo de las Saturnalia romanas, oficiadas en las mismas fechas que los verdiales y que pertenecen al tipo de fiesta ritual con las que se pretende dar comienzo a un ciclo nuevo representando el caos primordial (Eliade, 1984: 141-147).

Miguel Romero Esteo resalta el carácter arcaico y milenario de esta cultura malagueña que ha llegado hasta nosotros con todos sus ingredientes orales intactos, desde la música hasta su función social. La raíz del verdial, para Romero Esteo (1994: 107) y otros estudiosos, no es árabe sino ibérica prerromana. En cualquier caso el verdial pertenece de manera clara a una cultura agraria puramente pagana, es decir, vinculada a los *pagi*, esto es, a las aldeas y caseríos, que ha sobrevivido a la romanización y cristianización, y luego a la islamización, de modo que estos fandangos de los Montes habrían convivido con los asentamientos moriscos y se habrían mantenido tras el fin de estos. Mandly y Romero Esteo coinciden en señalar que los pobladores de los Montes han tenido una vida bastante al margen de los cambios históricos que sí afectaron profundamente a la costa y a los llanos.
Fascinante en sus orígenes, el verdial no deja de resultar atractivo y sorprendente en los cambios que ha sufrido en las últimas décadas. ¿Cómo es posible que unos miles de aldeanos históricamente ignorados, y sus fandangos, despreciados en la capital y los pueblos como cosas de catetos, hayan conseguido transformar su fiesta en uno de los símbolos de identidad de una de las mayores ciudades de España, la moderna y cosmopolita Málaga? Este ha sido un cambio radical que apenas comenzó hace un cuarto de siglo[79]. Desgraciadamente no tenemos espacio aquí para detenernos en este proceso sumamente interesante de cómo una cultura oral y agraria *conquista* una ciudad moderna. Acabaremos simplemente señalando que el verdial sobrevive con excelente salud en un milagroso equilibrio entre lo que Duvignaud (1991) denominó fiesta-participación (o fiesta primitiva) y fiesta-espectáculo (o fiesta moderna), y sirviendo de vínculo a padres campesinos e hijos urbanos con sus *partíos* de origen.

En el verdial, junto a una música que podríamos denominar minimalista por su mezcla de aparente monotonía e hipnotismo[80], se esconde un cuerpo de coplas *levantadas* por poetas populares que bebieron en sus fuentes tradicionales (Queipo de Llano Giménez, 2005: 17)

Yo me fui por la corriente
de las cristalinas aguas

[79] Este proceso de penetración del verdial en Málaga capital, sobre todo en las barriadas más cercanas a los lugares de origen (Mangas Verdes, Ciudad Jardín, Campanillas, Puerto de la Torre, Camino de Suárez, El Palo…) lo explica Berlanga Fernández (2000: 137-153).

hasta llegar a la fuente
donde me diste palabra
dueño mío para siempre.

Esta manifestación musical de alto interés antropológico pasó desapercibida para la mayoría de los escritores e intelectuales debido sobre todo al remoto ámbito donde se desarrollaba, alejado de los núcleos urbanos. Sin embargo hay que destacar la honrosa excepción de Salvador Rueda, oriundo de la Axarquía. En esta comarca verdialera pudo apreciar la hermosa pureza de estos cantes campesinos en pagos como el Cerro de Santo Pítar, al que acudió varias veces durante las fiestas de San Juan (Berlanga Fernández, 2000: 126). Detectamos dos tipos de influencias de la fiesta en el poeta axárquico. Una se ocupa de la evocación de este ambiente, caso de "*El baile de los abuelos"* o del poema "*La fiesta"* (1890), elaborado con cuartetas heptasílabas, del que entresacamos:

¿Quiénes son los que, alegres,
forman la fiesta clásica?
¿griegos? No. Campesinos
de la graciosa Málaga. […]

Un mozo como un bronce
puntúa y enmaraña
sus dedos en las cuerdas
de artística guitarra.

Viñas en la Axarquía malagueña (fotografía Ramón Soler)

[80] Hay tres grandes tipos de verdiales, diferenciados en ritmo y orquestación, circunscritos a tres áreas de influencia: los Montes, Comares y Almogía. Da noticias escritas de esta clasificación, en 1965, José Luque Navajas (1988: 41).

La otra se refiere a la atención que Rueda prestó a las coplas que cantaban los verdialeros o fiesteros y cuyo estilo emuló. Un tipo de letras muy habitual en la fiesta de verdiales son las de despedida. En su novelita *La reja* Rueda (1917: 6) escribe:

> La despedía te echo,
> la que Cristo echó en el coro;
> adiós clavel, adiós rosa,
> adiós maceta de oro.

Salvador Rueda demuestra conocer perfectamente la tradición popular a la que emula con acierto en este caso. No hay más que comparar esta composición con estas dos que recogió Lafuente y Alcántara (1865: II, 375 y 187, respectivamente):

> Echemos la despedida,
> la que Cristo echó en el río:
> los pájaros piden agua,
> y las muchachas marido.
>
> De todas las despedidas
> es la mía la más alta:
> adiós, clavel; adiós, rosa;
> adiós, mata de albahaca.[81]

IV. CONCLUSIONES

Entre la alta cultura y la cultura popular ha habido una rica y continua retroalimentación que ha producido flores prodigiosas en la lírica hispana. Hemos conservado un patrimonio lírico tradicional magnífico con la complicidad de nuestros poetas cultos. Sólo la actividad combinada de tantos amantes cultos de la poesía, fuesen o no buenos poetas, los cuales se valieron de coplillas populares, explica que existan colecciones como las de Julio Cejador (1921-1930), con 3.544 poemas, o la de Margit Frenk, con 2.685, glosas y variantes aparte. Además, como ambos filólogos tuvieron distintos criterios de selección, hay muchas letras que sólo están en una de las dos recopilaciones. El poeta culto con sensibilidad hacia lo popular (caso de un Lope de Vega, Martí, Machado o Lorca) podrá valerse de los recursos propios de la poesía de tipo tradicional (sencillez, brevedad, fuerza expresiva…) pero también podrá valerse de elementos más alejados de su tradición, como ocurrió en épocas pasadas con las influencias italianas, el Modernismo o las vanguardias. En cambio, el poeta "popular", el genuino representante del *Volkgeist,* se hallará siempre inmerso en una única tradición de la que es un eslabón más en una larga cadena.

En Málaga, ámbito geográfico que ahora hemos pretendido singularizar, la tradición oral presenta una serie de manifestaciones que la diferencian de, por ejemplo, Granada o Sevilla, y que están relacionadas, aunque no de manera determinante, con sus características geográficas. Naturalmente existen en la provincia tradiciones orales que es

[81] Hay más coplas de despedidas con esas alusiones a las flores (Lafuente y Alcántara, 1865: II, 187): "Te echaré la despedida / de rositas y claveles, / y un ramito de albahaca, / para que de mí no te acuerdes". "Mis amiguitos me dicen / que no me sé despedir: / adiós, clavel; adiós, rosa; / adiós, precioso jazmín".

posible hallar en otras áreas del mundo hispano tanto español como americano –caso del romancero– pero nosotros hemos destacado aquí aquello que Málaga, de manera especial y única, aporta al caudal inmenso de la lírica tradicional panhispánica.

El mar y el monte son las claves para entender lo más interesante y peculiar del acervo oral malagueño. A través del mar la tradición flamenca malagueña se enriquece con aires americanos que se rebujan con los ritmos de los barrios populares de la capital. Es literalmente un fenómeno lírico-musical de ida y vuelta que crea un estilo que no existía ni en Cuba ni en España. El Piyayo lleva para allá su flamenquería, y con ella los ritmos y los modos melismáticos que le son propios, y sobre esa urdimbre cose los aires aguajirados de sus tangos con una estructura métrica singularmente larga, la décima. Aunque en el flamenco ni el verso largo ni la estrofa larga suelen prodigarse, no resulta extraña ni incómoda esta peculiaridad de los tangos malagueños, entre otras razones porque, como hemos procurado explicar más arriba, las décimas han tenido y tienen su importancia en nuestra tradición oral. Desde 1958, fecha en que los grabó Antonio Mairena, los tangos del Piyayo ocupan un lugar señalado en el repertorio de los mejores cantaores.

Nuestra ciudad ha jugado un papel importante en la implantación del Modernismo en España. Hay que destacar la presencia de Rubén Darío en Málaga a principios de siglo y la entusiasta acogida que le brindó la población, que acudió en masa al puerto a recibir al poeta nicaragüense (Rivas Bravo, 2001: 173-181). Uno de los más destacados representantes de este movimiento, Salvador Rueda, nos ha servido para ilustrar cómo los temas de la lírica tradicional pueden ser retomados desde otra óptica sin perder pulso. El mismo poeta se sintió asimismo atraído por una de las manifestaciones de cultura popular más singulares de la Península, el verdial, al que cantó en versos y cuyo estilo imitó en ocasiones.

Si del mar vino el tango aguajirado propio de nuestra ciudad, del monte salió y se va expandiendo por áreas diversas, incluida la capital, con fuerza asombrosa, el verdial. Constreñido a unas zonas pequeñas y muy concretas, el verdial, desde hace menos de 50 años, ha venido ganando terreno con firmeza y sin retrocesos. Hemos destacado aquí la singularidad de este fenómeno. Si ya resulta sorprendente la superviviencia de esta música única, vinculada a ritos ancestrales cuyo origen se pierde en el tiempo, aún lo resulta más el hecho de que el ámbito del verdial se haya dilatado y haya incluso "colonizado" barrios de la capital, precisamente cuando el hábitat rural al que el verdial está ligado se ha reducido drásticamente. No repetiremos aquí las razones apuntadas más arriba para explicar este crecimiento verdialero, pero sí queremos destacar el vigor y la originalidad de este fenómeno folklórico-sociológico.

Aunque en las últimas décadas el vínculo secular que ha ligado la alta cultura y la cultura popular anda de capa caída, quizás porque estamos atravesando malos tiempos para la lírica, las tradiciones orales propias de la provincia gozan de buena salud.

Compañera inseparable del desarrollo humano, la poesía oral, sean cuales sean sus características, ha atravesado, perdiendo velamen y aparejos pero sin naufragar nunca del todo, por crisis sucesivas que la han reducido pero no la han extinguido nunca. Primero se

enfrentó a la clausura de la letra escrita, que vino a multiplicarse ilimitadamente con la imprenta. Ahora el universo fugaz de la imagen provoca cambios en nuestra relación con la vida, la sociedad y la memoria que todavía no podemos calibrar. Es posible que la poesía oral acierte a sobrevivir de manera sigilosa y larvada en este mundo cada vez más hostil a su naturaleza aunque para encontrarla haya que buscarla cada vez más con lupa y encono, pero esto en Málaga no sucederá sino dentro de mucho tiempo. O al menos eso esperamos.

BIBLIOGRAFÍA

Alín, José María, *Cancionero tradicional*, Madrid: Castalia, 1991.

Alonso, Dámaso y Rafael Ferreres, eds., *Cancionero antequerano recogido por los años 1627-1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, Madrid: CSIC, 1950.

Bec, Pierre, *La lyrique française au Moyen Age. Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, París: Picard, 1977.

Bejarano Robles, Francisco, *Las calles de Málaga: de su historia y ambiente*, Málaga: Sarriá, 2000.

Beltrán, Vincenç, "Los primeros pliegos poéticos: alta cultura/cultura popular", *Revista de Literatura Medieval* 17 (2005), pp. 71-120.

Beltrán, Vincenç, Poesía española. Edad Media: lírica y cancioneros, Barcelona: Crítica, 2002.

Berlanga Fernández, Miguel Ángel, *Bailes de candil andaluces y* fiesta *de verdiales. Otra visión de los fandangos*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 2000.

Castro García, María Isabel de, "El auge del cantar popular. 1850-1900. Colecciones anónimas e imitaciones cultas", *Anuario de Estudios Filológicos* 11 (1988), pp. 109-119.

Cejador y Frauca, Julio, *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*, 10 vols., Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921-1930.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, 2 vols., Barcelona: RBA Editores, 1994.

Cobo, Eugenio, "La copla flamenca de autor", *Los complementarios* 9-10 (1992).

Criado, José, "La décima popular en la Alpujarra", en Maximiano Trapero, ed., *La décima popular en la tradición hispánica (Actas del Simposio Internacional sobre La Décima)* (1994), pp. 201-216.

Deyermond, Alan, "Literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento", *Edad de Oro* 7 (1988), pp. 21-32.

Duvignaud, Jean, *Fêtes et civilisation; suivi de, La fête aujourd'hui: essai*, Arles: Actes sud, 1991.

Eliade, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona: Labor, 1984.

Encina, Juan del, *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Biblioteca Castro, 1996.

Feijóo, Samuel, *Cuarteta y décima*, La Habana: Arte y literatura, 1977.

Fernández Montesinos, José, "Algunos problemas del Romancero Nuevo", *Romance Philology* 6 (1952-1953), pp. 231-247.

Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular española (siglos xv a xvii),* 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Frenk, Margit, *Lírica española de tipo popular*, Madrid: Cátedra, 1992.

Frenk, Margit,"Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro", en Giuseppe Bellini, dir., *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 1980)*, 2 vols., Roma: Bulzoni, 1982, I, pp. 101-123.

Galmés de Fuentes, Álvaro, *Las jarchas mozárabes, forma y significado*, Barcelona: Crítica, 1994.

Goody, Jack, *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid: Akal, 1985.

Gutiérrez Carbajo, Francisco, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, 2 vols., Madrid: Cinterco, 1990.

Hernández Jaramillo, José Miguel, *La música preflamenca*, Sevilla: Junta de Andalucía, 2002.

Lafuente y Alcántara, Emilio, *Cancionero popular: Colección escogida de seguidillas y coplas recogidas y ordenadas por…,* 2 vols., Madrid: Imp. de Bailly-Baillière, 1865.

Lefranc, Pierre, *El Cante Jondo. Del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*, Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.

León, Argeliers, *La música folklórica cubana*, La Habana: Departamento de música de la Biblioteca Nacional 'José Martí', 1964.

Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2006.

Lope de Vega, *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 1984.

Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda,* ed. Francisco Rico, Madrid: Alianza, 1968.

López Estrada, Francisco, *Introducción a la Literatura Medieval Española*, Madrid: Gredos, 1983.

Lord, Albert B., "Oral Poetry", en Alex Preminger et alii, eds., *Princeton Enciclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton Univ. Press, 1965.

Luna, José Carlos de, *De cante grande y cante chico*, Madrid: Escélicer, 2000 (1ª edición 1926).

Luque Navajas, José, *Málaga en el cante*, Málaga: La Farola, 1988 (1ª edición 1965).

MANDLY ROBLES, Antonio, "*Echar un revezo". Cultura: razón común en Andalucía*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 1996.

MARTÍ, José, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, ed. Ivan A. Schulman, Madrid: Cátedra, 1992.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, "Oralidad y escritura. Poesía oral y poesía escrita", *Estudios Humanísticos. Filología* 17 (1995).

MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia, "Las *Coplas de Disparates* de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica", en Juan Paredes, ed., *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, 1995, pp. 261-273.

MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia, La poesía medieval del "non sens": Fatrasies y géneros análogos, Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 1987.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Los romances de América*, Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, Diego CATALÁN y Álvaro GALMÉS DE FUENTES, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid: CSIC, 1954.

MESSA POULLET, Carlos, *La música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento*, Granada: Universidad de Granada, 1997. Es tesis doctoral.

MOLINA GÁMEZ, José Manuel, *Verdiales: una aproximación a sus orígenes*, Málaga: Federación de Pandas de Verdiales, 2010.

NÁPOLES FAJARDO, Juan Cristóbal (El Cucalambé), ed. Jesús Orta Ruiz 'El Indio Naborí', *Poesías completas*, La Habana: Letras Cubanas, 1983.

NAVA, Verónica Gabriela, "'Como era mentira / podía ser verdad'. Disparates en la lírica popular de los siglos XV a XVII: huellas de la cultura carnavalesca", *Revista de Literaturas Populares* 2 (jul.-dic. 2004), pp. 271-287.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Barcelona: Labor, 1986.

NÚÑEZ, Faustino, *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Madrid: Carena, 2008.

ONG, Walter J., *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra,* México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

ORTIZ, Fernando, *Glosario de afronegrismos*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1990 (1ª edición 1924).

PLAZA ORELLANA, Rocío, *El flamenco y los románticos: un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla: Bienal de Flamenco, 1999.

PRECISO, Don, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Jaén: Revista Candil, 1982.

QUEIPO DE LLANO GIMÉNEZ, Alfonso, libreto del disco *Verdiales de los Montes de Málaga*, Málaga: Diputación de Málaga y Unicaja, 2005.

Quevedo, Francisco de, *Sueños y Discursos*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid: Castalia, 1992.

Redfield, Robert, *The little community and Peasant Society and Culture*, Chicago: The Chicago University Press, 1967.

Rivas Bravo, Noel, "*Tierras solares* de Rubén Darío (Venturas y desventuras de una edición)", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 30 (2001), pp. 173-181.

Roca Barea, María Elvira, *Edición crítica y estudio del arte predicatoria* Ad noticiam artis predicandi, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1997. Es tesis doctoral.

Roca Barea, María Elvira, "Teatro y predicación: la predicación como espectáculo en el Bajo Medievo y el Renacimiento", en José Berbel et alii, eds., *Actas de las XII-XIII Jornadas 'En torno al teatro del Siglo de Oro'*, Almería: Diputación de Almería, 1996, pp. 235-244.

Rodríguez Marín, Francisco, *Cantos Populares Españoles (recogidos, ordenados e ilustrados por…)*, 5 vols., Madrid: Atlas, 1981 (1ª edición 1882).

Rodríguez Marín, Francisco, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, 1929.

Romero Esteo, Miguel, *Historia y musicología de los verdiales*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, 1994.

Rueda, Salvador, *La reja*, Madrid: La Novela Corta, 1917 (1ª edición 1890).

Sánchez Romeralo, Antonio, *El villancico*, Madrid: Gredos, 1969.

Santiago y Miras, Mª Ángeles, *La Zarzuela y el género chico*, 2001, <http://www.ub.es/filhis/culturele/zarzuela.html>. [Consulta: 13/11/2010.]

Soler Díaz, Ramón, "Del origen cubano de algunas letras flamencas", *Candil* 114 (en.-feb. 1998), pp. 2937-2960.

Soler Guevara, Luis, *Flamencos del Campo de Gibraltar*, Tarifa: Grafisur, 2000.

Soler Guevara, Luis y Ramón Soler Díaz, *Los cantes de Antonio Mairena (comentarios a su obra discográfica)*, Sevilla: Tartessos, 2004.

Suárez Ávila, Luis, "El fragmentismo en el romancero de tradición oral entre los gitanos de la Baja Andalucía", *Revista de Flamencología* 12 (2º semestre de 2000), Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, pp. 67-80.

Suárez Ávila, Luis, "El romancero de los gitanos bajoandaluces. Del romancero a las tonás", en *Actas de la Conferencia Internacional Dos siglos de Flamenco*, Jerez: Fundación Andaluza de Flamenco, 1989, pp. 29-129.

Subirá, José, *La tonadilla escénica*, 3 vols., Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930.

Timoneda, Joan, *El patrañuelo*, ed. Mª Pilar Cuartero Sancho, Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

Trapero, Maximiano, “El romancero y la décima juntos y enfrentados en la tradición de Canarias”, en Maximiano Trapero, ed., *La décima popular en la tradición hispánica (Actas del Simposio Internacional sobre La Décima)* (1994), pp. 141-174.

Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, La Habana: Instituto del Libro, 1970.

Zumthor, Paul, “La poesía y la voz en la civilización medieval”, en Alan Deyermond, ed., *Historia y Crítica de la literatura española. Edad Media 1/1*, dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1991.

Zumthor, Paul, “Fatrasie et coq à l’ane”, *Mélanges Robert Húyete*, Anvers, 1961, pp. 5-18.

COPLA, FLAMENCO Y CANCIÓN DE AUTOR

Juan José Tellez
Escritor y periodista. Ha publicado numerosos libros de poemas y de relatos, habiendo obtenido varios premios por su labor literaria. Al mismo tiempo, desarrolla un largo trabajo como ensayista, destacando sus aproximaciones biográficas a músicos como Paco de Lucía, Chano Lobato o Carlos Cano, entre otros.

Resumen:
La globalización de la música, en nuestros días, permite la convivencia en similares propuestas del arte flamenco con la copla andaluza y la canción de autor. Sin embargo, sus orígenes difieren en una cuestión clave, la de la autoría. Mientras que el jondo parte del anonimato y del simple quejío, la llamada canción de autor practica el culto a la palabra, a sus poetas y a sus compositores. Y la copla requiere de un elemento narrativo que no siempre está presente en las otras manifestaciones: cada composición encierra una historia completa, un folletín en tres minutos con presentación, nudo y desenlace. Pero hoy en día, a partir de la mundialización de las armonías y no sólo de los capitales, la heterodoxia y el eclecticismo no constituyen un accidente creativo sino una necesidad de primer orden.

Palabras clave: Flamenco, copla, canción de autor, anonimato, músicas del mundo.

Copla, Flamenco and Singer-songwriters

Abstract:
The globalisation of music nowadays permits the coexistence in similar contexts of flamenco, songs by singer-songwriters, and the Andalusian popular songs known as *coplas*. However, their origins differ in a key respect, that of recognized authorship. While flamenco singing (*cante jondo*) is an anonymous expression of woe, so-called "original songs" celebrate the cult of the word, of poets and song-writers. And the *copla* has a narrative dimension not always found in the other two sorts of music: every composition contains a complete history, a melodrama in three minutes with a prologue, climax and resolution. With the globalisation of music, these distinctions are increasingly blurred, and far from being a creative accident, heterodoxy and eclecticism are now an imperative.

Keywords: Flamenco, *copla*, original songs, anonymous, world music.

Tellez, Juan José. "Copla, flamenco y canción de autor". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 102-153, 2012, ISSN 1138-8579.

Ya hace un mundo que los géneros musicales dejaron de estar enrocados en sí mismos sino que participan desde antiguo de una transversalidad nutricia que fija en su capacidad de mestizaje su mejor marca de pureza. Ni siquiera las composiciones clásicas, sujetas al dogma de una partitura, han permanecido inalterables desde su origen,

transformándose a menudo la forma de interpretarlas, como bien ha demostrado su deconstrucción por parte de la llamada música popular a lo largo del siglo XX, desde Queen a Los Canarios, desde Miguel Ríos a Paco de Lucía o Chano Domínguez, por mencionar unos cuantos ejemplos a vuelapluma.

Si ya nadie parece obviar las líneas tangenciales que puedan existir entre el flamenco y el jazz en época reciente, todavía hay espíritus que tienden a diferencias dogmáticamente entre la copla y el jondo:

> *"Muchos flamencos* –escribe Manuel Francisco Reina en su excelente manual ´Un siglo de copla´-- s*e han negado a aceptar que la copla tuviese que ver con el cante jondo y, sin embargo, desde sus inicios, nobilísimos intelectualmente hablando, con el estudio riguroso del padre de los Machado, Demófilo, de estos mismos, de los grandes músicos como Falla o Granados, y de prácticamente toda la Generación del 27, con Lorca y Alberti a la cabeza, su revitalización, su auge y puesta en valor está unida. Es más, en muchas de las grandes coplas, los arreglos musicales y sus compases son los mismos que los de los grandes palos flamencos: zambras, soleares, peteneras, alegrías, tarantos, tangos, bulerías, etc".*

¿Fue la zambra, en su origen, un estilo flamenco o un estilo de copla? La respuesta está, seguramente, en el piano que acompañaba a Manolo Caracol como ahora acompaña, a veces, a Rancapino.

Más complicada podría parecer a primera vista la vinculación del flamenco o de la copla propiamente dicha con la canción de autor, una denominación ambigua de origen italiano y ligada a otros términos, a menudo despectivos, como la canción protesta. De entrada, entre un flamenco en donde prima el anonimato y reina el quejío, frente a una canción en la que la palabra suele marcar la pauta y la autoría resulta casi imprescindible, media un mundo.

Pero no tanto: sus asuntos, el amor, la muerte, la denuncia social o política, son comunes. Tanto en el flamenco como en la canción de autor, hay ritmos que se solapan, como los llamados cantes de ida y vuelta –milonga, vidalita, colombiana, guajira, etc--, que provienen del folklore tradicional y que pueden encontrarse grabados bajo uno u otro registro. Por no hablar de los cantes de trilla emulados desde el neofolk por Pablo Guerrero, por ejemplo, o los romances, que lo mismo aparecen en la obra foklórica de Joaquín Díaz, de Paco Curto, Nuevo Mester de Juglaría o de los grupos Andaraje y Almadraba que en la voz incalificable de El Negro de El Puerto o de José Menese. Por no hablar de las sevillanas, tan similares a las seguidillas manchegas o castellanas, que hemos podido oír en voces tan antípodas como pudieran ser las de Víctor Manuel o Amancio Prada. Sin olvidar homenajes jondos a la canción de autor, como los que suele tributar José Mercé en los discos producidos por Isidro Sanlúcar y en donde comparecen títulos de Luis Eduardo Aute, Víctor Jara o Pablo Milanés, por citar algunos casos concretos.

Existía un distingo tradicional entre copla y cante, que estribaba en la estructura de lo cantado: el flamenco articularía un mensaje sintético y directo, cargado de misterio y de lirismo mientras que la copla respondía a un esquema muy distinto:

> *"La diferenciación del género de la ´copla´, aunque tenga raíces comunes con el flamenco, y sus características, viene marcada por la exigencia de que en ella tiene que haber una exposición, un nudo y un desenlace. No en vano su nombre, el nombre de la ´copla, proviene de la palabra latina copula que significa ´unión, ´lazo´, ´ilación´. Nace así un género que se convierte en una especie de novela cantada, hecho por el que, probablemente, alcance su gran difusión y éxito en poco tiempo".*

¿Cuenta historias el flamenco? No, necesariamente. ¿Y la canción de autor? No, necesariamente, pero con más frecuencia. Manuel Vázquez Montalbán entendía que el gran renovador de la copla, concebida a la manera de Quintero, León y Quiroga, Valerio, Ochaíta, Perelló, el maestro Jaén, el maestro Guerrero y tantos otros, era un cantautor llamado Joan Manuel Serrat, en una secuencia que cabría aplicar a cantautores de diverso rango, origen y generación, como pudieran ser Patxi Andión, Víctor y Diego, José Luis Perales, Javier Ruibal, Javier Krahe, Joaquín Sabina, Jorge Drexler o Ismael Serrano. Pero sobre todo, porque así lo reivindicó expresamente, es el caso de Carlos Cano, de cuya muerte acaba de cumplirse el décimo aniversario. *"No es canción, se llama copla"*, reivindicó Cano respecto a un género que había abanderado el Manifiesto Canción del Sur en la Granada de 1968 y que él convertiría en mascarón de proa de su propio repertorio –María la Portuguesa, por ejemplo—o de los cuadernos de coplas ajenos, que él haría suyos, como el de Miguel de Molina.

Hay, sin embargo, otros puentes entre el flamenco y la canción de autor. Es la estética que rige en escena, a partir de los años 70. Es esa severa presentación de Paco de Lucía a finales de esa década, vestido de negro y con la pose habitual de la chanson francesa –sobre todo Jacques Brel— que habían importado Alberto Cortez, el propio Serrat y que contagió incluso a Raphael.

HASTA QUE EL PUEBLO LAS CANTA

Desde su origen, el flamenco se dejó contagiar por otros ritmos y a su vez contagió a terceros. Hubo un momento histórico en el que su versatilidad hizo creer que se encontraba en peligro su esencia: ahí fue donde intervino el canon mairenista para intentar forjar un imaginario de las pautas que debían seguir la recreación ortodoxa de sus diferentes estilos. Pero, hasta entonces y como vuelve a ocurrir en el momento actual, coexiste la recreación primitiva de los cantes con una clara mixtificación y aproximación a otras dimensiones musicales. Algo que sencillamente sucede en todas las latitudes, desde el tango argentino, que se muestra felizmente promiscuo con el jazz, con la bossa y con el propio flamenco, hasta la música tradicional africana, a partir sobre todo de que Peter Gabriel la redescubriese como un filón musical y artístico, hasta entonces oculto a occidente: grandes músicos de Senegal, por ejemplo, como Youssoun D´our saben establecer distingos entre las grabaciones dirigidas exclusivamente al mercado interior de su país y la que pueden exportar al exterior.

En la era de la globalización, insistir en la idea arcana de la música como una fortaleza inexpugnable y endógena es como pretender que no entren inmigrantes de manera irregular

al territorio europeo o estadounidense. De manera a menudo imperceptible, a lo largo de los últimos años, tradiciones folklóricas españolas como el antiguo flamenco y la joven copla –que superando a la tonadilla dieciochesca no se presenta en sociedad hasta el umbral del siglo XX--, han compartido intérpretes, actitudes e incluso autores. Es especialmente a partir del pasado siglo cuando se rompe aquel código decimonónico, hasta cierto punto romántico, que enunciara Manuel Machado en un célebre poema:

> Hasta que el pueblo las canta,
> las coplas, coplas no son,
> y cuando las canta el pueblo
> ya nadie sabe el autor.
> Tal es la gloria, Guillén,
> de los que escriben cantares:
> oír decir a la gente
> que no los ha escrito nadie.

El concepto de autoría en el flamenco es bien reciente. Si hasta prácticamente la revolución guitarrística de los años 60 del siglo XX, los guitarristas seguían siendo los escuderos del cantaor, por mucho Ramón Montoya, Niño Ricardo o Sabicas que hubieran destacado antes, ¿qué decir de los letristas? En muchos casos, claro, se trataba de los propios cantaores. En otros, un sinfín de poetas populares que aún permanecen en el anonimato como si fueran Homero o los valedores épicos que acechan tras los hermosos hemistiquios del Mío Cid.

Cuando el escritor José Manuel Caballero Bonald recorría España con una gramófono a cuestas donde impresionar voces añejas y a menudo desconocidas, en su casa de Jerez de la Frontera, se topó con Tía Anica La Piriñaca o La Periñaca, que a veces sólo cantaba allí a cambio de una lata de Cola-Cao o de una caja de galletas: *«Cuando canto –le dijo la vieja--, la boca me sabe a sangre»*. Ese sabor de siglos, doméstico, fuera del circuito comercial y diriase anticapitalista si no fuera porque sus protagonistas vivían bajo el capitalismo y tenían que pagar su peaje excluía el concepto de propiedad del arte.
Tía Anica, con aquella expresión se nos mostraba heredera de una larga historia de anonimato, el último eslabón de una cadena genética a la que, en muchas ocasiones, se le negó la propiedad. Aunque Tía Anica, en puridad, no fuera gitana aunque tuviese un cuarterón sanguíneo, su estilo de vida sí se correspondía con el de aquel pueblo que quizá eludió las expulsiones que afectaron a moriscos y a sefarditas porque no tenían propiedad apetecible para los colonos de sus católicas majestades. Hay un viejo proverbio español que recomienda: *«La letra, con sangre entra»*. Esto es, nada se aprende sin sufrimiento. Y he ahí que Tía Anica estaba hablando –es muy probable—de la memoria de su pueblo que un idioma mestizo traido probablemente de Asia supo resumir en tres versos la epopeya de una larga persecución, igualmente anónima, marginal, indocumentada hasta la historiografía más reciente y que Félix Grande recogerá en *«Memoria del Flamenco»*:

> Sinos plastaré
> y tá chuqueles chalamos najando
> deltó boquiné.
>
> (Somos perseguidos
> y como perros andamos huyendo
> con hambre constante)

¿Qué poesía gitana conocemos en España, qué Rabidranat Tagore, popular o culto, hasta la irrupción de José Heredia Maya y su "Penar Ocono" en la Granada de 1968?
Para cantar de una forma consciente, militante y plena la historia de dicho pueblo, la mayonesa –como diría Fernando Quiñones—de la ensaladilla rusa del flamenco, hubo que esperar también a que congeniase un intelectual con un creador jondo, en aquellos corridos que tal vez fueran galeras recobradas o ingeniadas por Félix Grande y por Juan Peña El Lebrijano:

Los gitanitos del Puerto
fueron los más desgraciaos
que a las minas del azogue
se los llevan sentenciaos.

Los gitanitos del Puerto
y también los de Jerez.
Dichosos serán los ojos
que los golverán a ver.

La larga crónica de marginación y miseria que incumbe al pueblo gitano late en buena medida en las letras que han ido cantando desde la promulgación de las pragmáticas reales que les persiguieron como persiguieron a judíos y a moriscos en la intolerante España cristiana que siguió a la desaparición de Al Andalus.

Otras veces los gitanos
gastaban medias de seda
y ahora por su desgracia
gastan grillos y caenas.

¿Quién nos contaba ese drama, esa tragedia colectiva? Sólo el silencio lo sabe. Los cancioneros, iniciados por Antonio Machado "Demófilo" no ofrecen gran información sobre su autoría, tal vez porque como acertó su hijo Manuel las coplas que terminan siendo del pueblo olvidan el nombre de quien las escribió sobre el papel o sobre el aire. Quizá el jipío jondo, el quejío, el ayayay, no sea más que una expresión muda de tanto dolor colectivo acumulado durante siglos. Es cierto que al flamenco no le hace falta letra para emocionar, pero hay letras que nos emocionan como un buen cante, como un buen toque, como un buen zapateado sobre el tablao de la historia.

Los lamentos d' un cautivo
no pueden llegar a España
porque está la mar por medio
y s'ajogan en el agua.
Llevo las mano en el remo
y los pies en el timón,
no hay quien navegue en er mundo
con más fatigas que yo.

Y es que las galeras y los trabajos forzados fueron el destino que aguardaba a gitanos, a murcios, a mercheros –hoy prácticamente desaparecidos--, a maragatos, a pícaros o a supervivientes del siglo de Oro, pero también es cierto que los gitanos fueron vigilados y humillados hasta la Constitución democrática de 1978. Hasta esa fecha, los gitanos tenían que personarse ante la Guardia Civil cada vez que llegaran a un pueblo o lo abandonasen.

Nací gitano,
Si no soy bueno
Será por algo.

Así de hermosamente sencillo resumía el ya mentado poeta gitano José Heredia Maya –prematuramente fallecido en enero de 2010-- la imagen de marginalidad de su pueblo. Era una de las letras incluidas en *"Camelamos naquerar"*, que en el lenguaje de los calés significa "queremos hablar" y que supuso un nuevo grito para que acabaran de una vez por todas cinco siglos de persecución.

La temática de algunas coplas flamencas proviene de antiguas jarchas andalusíes, viejos zéjeles con denominación de origen y la presencia de los judíos ha sido frecuente en el repertorio del cante, pero también incorpora una tradición igualmente anónima, la del folklore popular castellano y sus peculiares romances, cantos de trilla o seguidillas manchegas. Cuando a partir de los Reyes Católicos se vulnera abiertamente el contenido de las Capitulaciones de Santa Fe y se apuesta por la unificación de los reinos peninsulares, frente a la relativa diversidad que hasta entonces había existido en Al Andalus, otros pueblos distintos al gitano iban a tener que cambiar de nombre o perderlo definitivamente en público. No puede descartarse en modo alguno que los sefarditas y los moriscos ¿Va a ser cierto quizá aquello que pensaba Blas Infante, que la palabra flamenco venía de la expresión árabe "felah mengu", campesino huido? ¿O que el canto de las sinagogas pudo influir en el germen inicial del cante jondo? No hay que ir muy lejos en la historia para descubrir que la suerte de ambos pueblos ha corrido pareja en muchas otras ocasiones: quinientos mil gitanos fueron asesinados por los nazis durante el largo holocausto del siglo XX.

Como los judíos,
Aunque las carnes me quemen,
No reniego de lo que he sío.

Y reza una petenera:

¿Donde vas bella judía
tan compuesta y a deshora?
Voy en busca de Rebeco
que está en la sinagoga.

Claro que como el flamenco nunca ha sido políticamente correcto, también podemos toparnos con letras como la que sigue:

Si la Inquisición supiera
Lo mucho que t'he querío
Y el mal pago que me has dao,
Te quemaban por judío.

LAS LETRAS EN LA HISTORÍA

Las letras flamencas no son inocentes. Constituyen un reflejo de la historia, tanto por lo que dicen como por lo que no dicen. Una de las más estremecedoras seguiriyas que se conocen nos cuenta y nos canta:

> Cuando yo me muera,
> Mira que te encargo
> Que con las trenzas de tu pelo negro
> Me amarren las manos.

La primera vez que apareció escrita fue en la edición de *"Cantes flamencos"* de Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo", el padre de Antonio y de Manuel Machado. El la incluye en una antología en la que pone negro sobre blanco lo que hasta entonces sólo había sido de transmisión oral. Pero él no menciona la palabra trenza sino la palabra cinta. En cualquier caso, las dos versiones estremecen, pero lo de las trenzas estremece más, porque como advierten Félix Grande y Antonio Hernández, vender las trenzas de su pelo era lo único que le quedaba a muchas viudas para sobrevivir tras la muerte del esposo. Caben, pues y al menos, dos interpretaciones de esa letra: el marido la quiere tanto que quiere que en su mortaja el pelo de su amante le ate para siempre o es que el marido se cree propietario de ella y le reclama hasta el último clavo ardiendo al que puede agarrarse para ir tirando.

En cuanto a la temática, en las letras del flamenco hay tiempo para la intimidad y hay tiempo para la historia. Hay una letra antigua que reza:

> La reina doña Isabel
> Puso sus tiros en Baza,
> Y yo los he puesto en ti
> Porque me haces mucha gracia.

Francisco Rodríguez Marín y Antonio Machado Demófilo discutieron en torno a si se debía clasificar dicha letra "entre las históricas o las amorosas". *"Machado la considera claramente perteneciente a las segundas, pues en ella lo histórico no es más que una alusión, un recuerdo o una reminiscencia, siendo lo fundamental el sentimiento amoroso que en ella se expresaba",* rememora a este propósito Enrique Baltanás, en la introducción a su excelente edición de "*Los Cantos Populares Españoles"* de Francisco Rodríguez Marín, rescatados hace cuatro años por la Editorial Renacimiento en su colección "*Espuela de plata"*.

Se trataba de una colección de textos correspondientes a la lírica popular andaluza, que se transmitían a través del folklore tradicional que no sólo incluía al flamenco sino otras formas musicales que, en la actualidad, se encuentran dramáticamente preteridas bajo el frondoso árbol del jondo. Aquella selección excluía el romancero, que forma parte de otras tradiciones y que influirá también en el ámbito cantaor, como ocurriera feliz y surrealistamente con El Negro del Puerto: la audición de sus romances, a finales del siglo XX, resulta altamente recomendable y no sólo para los antropólogos.

En cuanto a su temática, Rodríguez Marín y Demófilo, nos hablan de nanas y coplas de cuna, rimas infantiles, adivinanzas, pegas, oraciones, ensalmos y conjuros, requiebros, declaraciones, ternezas, constancias, serenatas y despedidas, ausencia, celos, quejas y desavenencias, odio, desdenes, penas, reconciliaciones, matrimonio, teoría y consejos amatorios, cariños y penas filiales, religiosos, sentenciosos y morales y, aún más, fiestas y bailes, columpios –que darían pie a las controvertidas bamberas--, sentenciosos y morales, jocosos y satíricos, estudiantes o carcelarios.

¿Qué nos cuentan las canciones, qué nos cuentan los poemas? A pesar de su anonimato, conservan una clara hilazón con la poesía culta. ¿Es el Ubi Sunt medieval o la vanitas de la pintura barroca una forma de protesta o, antes bien, una forma de resignación? Ese mismo distingo puede materializarse en letras de cante como aquella que dice:

El que se tenga por grande
que se vaya al cementerio
y verá lo que es el mundo
es un palmo de terreno.

Esto es, si no hay justicia en el mundo, vamos a resignarnos hasta que la muerte nos democratice. No es cierto que el cante excluya a la política de sus asuntos, pero es verdad que abunda más en la queja, en el lamento sin rebeldía.

Sentaíto en la escalera,
Esperando el porvenir
Y el porvenir nunca llega.

La invasión napoleónica de la Península y el auge del liberalismo a comienzos del siglo XIX marcará sin duda el repertorio poético de las cantiñas, aprovechando tanto acontecimientos militares como sucesos cotidianos. Es el caso de la célebre cuarteta que reza:

Con las bombas que tiran
Los fanfarrones
Se hacen las gaditanas
Tirabuzones.

En realidad está inspirada en el folklore popular, en lo que Joaquín Díaz identifica como un canto gaditano cuya letra decía así:

Con las bombas que tira
El mariscal Soult
Se hacen las gaditanas
Mantillas de tul.
Con las bombas que tiran
Los valentones
Se hacen las gaditanas
Tirabuzones.
Si a Cádiz le apuntaran
Las baterías
La Virgen del Rosario
Las hundiría.

Con las bombas que tiran
Los valentones
Se hacen las gaditanas
Tirabuzones.

Y es que, en efecto, ante la falta de recursos muchas gaditanas usaban las esquirlas de las bombas para sujetarse el pelo. Fue muy posteriormente cuando se le añadieron otros párrafos, como el que dice:

Las murallitas de Cádiz
Son de piedra y no se nota
Para que allí los franceses
Se partan la cabezota.

Cabe recordar que Cádiz fue una de las escasísimas ciudades españolas que no cayó bajo el dominio de la Francia napoleónica y que, en el interior de sus murallas, se refugiaron los diputados venidos de toda España y de sus colonias, que promulgaron la primera Constitución democrática de mi país, la de 1812, a la que llamamos cariñosamente La Pepa porque vio la luz un 19 de marzo, día de San José. Se trata de composiciones que responden a lo que el leninismo definiría un siglo más tarde como "agitación y propaganda". El espíritu más o menos idéntico de la canción de autor desde sus orígenes.
En aquel clima de comienzos del XIX, las cantiñas gaditanas asumieron incluso jotas de Aragón como la que se sigue cantando y que proclama:

Que no quiere ser francesa.
La Virgen del Pilar dice
Que no quiere ser francesa,
Que quiere ser capitana
De la tropa aragonesa.

Si las Cortes de Cádiz promulgaron la libertad de imprenta en 1810, los periódicos de la época se llenaron de poemas, no necesariamente satíricos y con más frecuencia firmados por sus autores o enmascarados bajo un seudónimo. En cambio, el flamenco empezaba a configurarse sin que se conociera en muchos casos el nombre de sus protagonistas, salvo el celebérrimo de El Planeta, recientemente identificado por Manuel Bohórquez.

A veces, la literatura ha logrado aproximarse tanto al estereotipo de lo popular que ha terminado convirtiendo a sus personajes ficticios en personajes reales para la tradición flamenca. El sitio y la resistencia de Zaragoza frente al poder napoleónico propició que el flamenco comparase a ambas ciudades, en una letra popularísima e interpretada por artistas tan distintos como Rafael Romero El Gallina o El Beni de Cádiz:

Una mujer, primito, y un cañón
y un puñaíto de valientes
hicieron en Zaragoza
retroceder a los franceses
y en Aragón Agustina
y en Cádiz la Lola
demostraron al mundo
ser españolas.

Se refiere esta letra, naturalmente, a dos heroínas de la independencia española coincidente, por cierto y por diferentes causas, con la de numerosos países americanos. Agustína de Aragón murió en Ceuta pero su cuerpo fue velado oficialmente en Cádiz cuando el barco que llevaba su féretro tocó tierra en la Península. Sin embargo, la Lola a la que se alude no es otra que Lola la Piconera, un personaje que no existió en realidad y que protagoniza la obra de José María Pemán *"Cuando las cortes de Cádiz"*, convertida en una exitosa serie de televisión en los años 60 del siglo XX. En este caso, fue la literatura quien nutrió a la poética del flamenco y no al revés.

Siendo antiguas estas letras, otros acontecimientos históricos, vinieron a confirmar parte de su vigencia en años posteriores a la derrota de Bonaparte. También fueron franceses los Cien Mil Hijos de San Luis, que fue como se llamó popularmente a los mercenarios que contrató el rey español Fernando VII para reprimir a los liberales españoles tras el trienio de 1820 a 1823.

Aquellas viejas letras elogiaban el orgullo español, al tiempo que atacaban el imperialismo francés. Esa fue la última guerra que ganó España. La última guerra, al menos, que no fuera en contra de los propios españoles. Tal vez por ello, aquellas letra pervivirían en el repertorio cantaor e incluso conocerían variaciones bien recientes como las que les imprimió Camarón de la Isla:

> Es la isla de León
> un baluarte invencible
> porque con los gaditanos
> no pudo Napoleón
> Napoleón Bonaparte
> con sus escoltas
> no pudo llegar al barrio
> de la Victoria

El viejo imperio español se hundía en una deriva política que le alejaba del liberalismo y progresiva democratización de su entorno y de la industrialización como base de la economía, persistiendo una eterna España del pelo de la dehesa, del latifundio y el caciquismo como bien reflejan las letras flamencas, aunque desconozcamos a sus autores.

LA ESPAÑA DE CHARANGA Y PANDERETA

Encerrada en sí misma, con el solitario juguete de sus glorias pasadas, hay una España que pretende viajar a sus raíces para resurgir. Es la que inspirará a la Generación del 98, sobre todo a partir de los últimos desastres coloniales de Cuba y Filipinas. El mismo rechazo machadiano hacia la España de charanga y pandereta, parece sentirlo el flamenco hacia lo extranjero, quizá hacia aquellos pintorescos viajeros románticos que chamullan un idioma que no se entiende y que frecuentan cafés, tabancos y barrios bajos a la búsqueda de la autenticidad, del exotismo, del mito del buen salvaje que ocultaba el flamenco y que logran apoderarse, desde Chateaubriand a Merimée, de aires y coplas que trasladan a aquella jerga suya tan franchute, tan ajena a un mundo que había creado su propia jerga –el romanó—

como defensa propia frente a la persecución paya. A la contra, el flamenco desarrolló una cierta dosis de xenofobia, como buena parte de aquella España aislada del mundo que permanecería encerrada entre barrotes hasta el final de la dictadura franquista. Se dice que el nombre de bulería proviene de burla hacia los viajeros ingleses, franceses o alemanes que llegaban a la España de finales del XIX. Ese cierto cachondeo hacia lo extranjero se da la mano con poemas clásicos españoles como demuestra una letra de los tangos extremeños en la que se arremete contra el otro país convecino de España.

Admirase un portugués
De cómo los niños de Francia
De niños hablan francés.

Lamentablemente, esa cierta xenofobia y ese cierto racismo no sólo se redujeron a las letras del flamenco, sino que castigaron y humillaron a buena parte de sus intérpretes. A menudo, ese rechazo hacia lo extranjero o hacia lo payo y lo gitano dentro de la propia tradición jonda, no eran más que la cara y el reverso de una misma moneda, esa que funde el poder político y económico para evitar que los más débiles terminen juntándose para derribarlo o para transformarlo. José María Castaño suele referir un sucedido de Terremoto de Jerez cuando en un festival cantó esa letra que dice:

Los gitanitos a caballo
Y los moritos a pie.

Al salir del escenario, le abordó Fernanda de Utrera que le reprochó de inmediato:

"Has cambiado la letra, se dice `los moritos a caballo y los gitanos a pie'".

1. Si, Fernanda, si ya lo sé, ¿pero no cree usted que ya es hora de que los gitanos vayan a caballo?.

En los viejos mirabrás de Cádiz, tras el pregón inicial y en un tiempo en el que el rey Fernando VII iba a sofocar cualquier intento de liberalismo, su remate no dejaba ningún lugar a dudas sobre la intencionalidad política de su autor:

A mí qué me importa
que un rey me culpe
si el pueblo es grande y me abona:
Voz del pueblo voz del cielo.
No hay más ley que son las obras ...

En nombre de la libertad también se alzó el general Torrijos, ejecutado en la playa de Málaga pudo dar pie incluso a un cante denominado torrijo, derivado de la cantiña y que probablemente se distinguiera por citarle en su letra. En 1895, según precisa Manuel Ríos Ruiz, José Navarrete cita los torrijos del Granaino, que pudiera ser Tío José El Granaíno, divulgador de diversos cantes de Cádiz y los puertos como del mirabrás, los caracoles, las romeras y estos otros. Ríos Ruíz se pregunta si pudiera ser un torrijo la letra que dice:

El día que mataron
A Torrijos el valiente,
Grandes guerras se armaron
Y hasta el cielo se nubló.
Y los buenos liberales
Juraron aquel día:

Yo me vengaría,
Pero matarte a ti, no.

Numerosas letras de este corte se extienden a lo largo del siglo XIX, cuando la pregunta habitual en España era qué pasa en Cádiz, como escenario frecuente de estallidos liberales que pretendían doblegar el autoritarismo de los borbones.

Doblaron campanas
De San Juan de Dios
Como mataron a Torrijo el valiente,
¡mirad qué dolor!

Salgan los santitos
De San Juan de Dios
A pedir limosna p´al entierro de Riego
Que va de por Dios.

Viva Prim y el gran Topete
Y toítas las legiones.
Viva Emilio Castelar
Que es contrario a los borbones.

Que va de por Dios quiere decir que es un entierro de caridad, que no puede pagarse y que por lo tanto su cuerpo puede acabar en una fosa común. Tanto Riego como Prim, Topete y Castelar fueron héroes republicanos en la España decimonónica y monárquica.

Como durante la Segunda República lo fueron Fermín y Galán: una letra alusiva a ambos fue popularizada por José Ruiz, "Corruco de Algeciras", que es uno de los primeros cantaores a los que se reconoce la condición de autor:

Un grito de libertad
dio Galán y García Hernández.
Tembló el trono y la Corona
y con dolor hizo triunfar
la República Española.

COPLA, FLAMENCO Y GENERACIÓN DEL 27

Aunque durante el siglo XIX se habían utilizado indistintamente los términos "cantes", "cantares" y "coplas", alusivos a lo que entonces se cantaba a través de diferentes géneros de nuestras tradiciones orales. En la España de Demófilo y tal como apunta Manuel Francisco Reina en su impresionante obra *"Un siglo de copla"*, reinaba el cuplé y la tonadilla, *"que reinaron indiscutiblemente en espectáculos de revista y cabaré desde finales del siglo XIX hasta casi avanzados los años veinte"*. Se trata de una deriva de la canción que ya popularizaba la tradición dieciochesca de los espectáculos considerados ´del género ínfimo´ o ´de variedades´, con figuras tan diversas y tan internacionales al mismo tiempo como Lola Montes, Anita Delgado, Tórtola Valencia, la Goya, Raquel Meyer o Pastora Imperio que, como apunta Manuel Francisco Reina en su libro ya citado, *"pronto*

sería una de las figuras más importantes de la copla y de las primeras en usarlas en su repletorio".

> *"Con asiduidad se mezclaban en estos ambientes el mundo más oscuro de la noche, con lo que eran muy malfamadas habitualmente y despreciadas socialmente. Por derivación del cuplé y la tonadilla, muchas cantantes de copla fueron llamadas tonadilleras o cupletistas, válido para las primeras, que participaron de ambos género, pero no de las más consolidadas a partir de los años veinte y treinta"*, asegura Reina en relación con los inicios del pasado siglo.

Ya entonces se había producido un cambio sustancial en las costumbres: el flamenco había salido del ghetto, de la tribu, de la familia o de las ceremonias de iniciación para abrirse a la popularidad del café –Silverio Franconetti—o del teatro –Antonio Chacón--, por no hablar de los registros sonoros, desde los cilindros iniciales a los discos de pizarra. En este contexto, las tabernas no sólo eran frecuentadas por filósofos, poetas, artistas, cantaores, compositores, pintores, políticos, actores o cantantes sino que en los espectáculos no existen un canon unívoco a la hora de ofrecer flamenco y copla, humor y otras atracciones.

> *"En estos ambientes cosmopolitas, donde las cupletistas se mezclan con poetas y filósofos, con políticos y bailaoras, con militares y toreros, la copla, prestigiada literariamente, va a encontrar sus primeros soportes musicales en el flamenco, cantado por Carmen Amaya, desde el famoso Colmao de Villa Rosa, o Manolo Caracol, que obtiene el primer premio en el Concurso de Cante Jondo de Granada, en 1922, que organizara Federico García Lorca, aunque su primera gran baza es una forma musical, el pasodoble, que proviene de los ritmos de las marchas militares ´paso-doble´, que se populariza rápidamente desde sus orígenes valencianos, y da lugar a las primeras grandes coplas. Tanto es así que, Paquito El Chocolatero, de Gustavo Pascual Falcó, compuesto en 1937 para la fiesta de moros y cristianos, es un pasodoble que acaba convirtiéndose en himno republicano con el paso del tiempo. El primer pasodoble de éxito que se conoce, la primera copla en realidad, es Suspiros de España, del maestro Antonio Álvarez Alonso, que se estrena en 1902, y al que le pone letra su amigo José Antonio Álvarez, que se sabe con precisión que lo estrenó la banda de Marina de Cartagena el día del Corpus de ese año, y que se convertiría en lema de los exiliados después de la Guerra Civil. Tan prestigiada está la copla que el maestro Manuel Penella, abuelo de las conocidas actrices del mismo apellido, importante músico autor de óperas, zarzuelas y espectáculos musicales, introduce un pasodoble, ´El gato montés ´, en su ópera del mismo nombre, en 1916, haciendo que la cante una muchacha por entonces desconocía por la que él apuesta como cantante y de nombre Conchita Piquer, lanzándola al estrellato, y triunfando en su estreno en Madrid, Barcelona, Nueva York y México"*, describe Manuel Francisco Reina.

La copla conoce, de hecho, una expansión sorprendentemente rápida a escala mundial. A finales de 2010, quedó plenamente confirmado que una cinta encontrada en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos probaba que Concha Piquer protagonizó la primera película sonora en español en 1923, cuatro años antes de que Alan Crosland rodara El cantante de jazz, protagonizada por Al Johnson y considerada por los historiadores como la primera obra cinematográfica hablada.

Según el guionista Águstin Tena, trata de una cinta de once minutos que Lee DeForest rodó con una adolescente Concha Piquer y que incluye recitados, un cuplé andaluz, una jota aragonesa e incluso un fado luso (Ainda Mais), lo que también la convertiría en "la primera película sonora en portugués".

> *"En el filme, exhibido en el cine Rivoli de Nueva York en 1923, la artista valenciana acompaña con sus castañuelas los bailes y canciones. Una biografía de la intérprete de Ojos verdes ya mencionaba la existencia de esta película, aunque la databa en 1927, debido a que fue en ese año cuando DeForest viajó a España para intentar vender su sistema de cine sonoro.*
>
> *Sin embargo, Tena comprobó en la Internet Movie Data Base (IMDB), la mayor y más fiable base de datos cinematográfica en la red, que el copyright de la película aparecía fechado en 1923, y con este dato localizó a un coleccionista estadounidense, ya octogenario, que tuvo en su poder la cinta hasta que la cedió a la Biblioteca del Congreso. El filme apareció finalmente en este lugar y el Congreso estadounidense donó a la productora del documental Conchita Piquer los derechos mundiales de la cinta, de la que se cederá una copia a la Filmoteca Española"*, según puede leerse en un despacho de la Agencia Efe.

Todo ello coincide, además, en el tiempo con la gran depresión que sigue al crack de 1929 y con los orígenes de la canción de autor propiamente dicha, en Estados Unidos, de la mano de Woody Guthrie o de Joe Hill. Pero también coincide, a escala española, con la Generación del 27, también llamada Generación de la República, que reivindica el folklore popular, tanto el flamenco como las canciones populares y la propia copla, como identidad lírica de nuestro pueblo, sin tantos complejos como en la generación precedente.

Es el tiempo del *"Romancero gitano*" y el *"Poema del cante jondo"* de Federico García Lorca, pero también el momento en que Rafael Alberti, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Juan Rejano y muchos otros se inspiran en la lírica popular para construir su lírica culta. Pero es el tiempo en que Pastora Imperio pide a Manuel Falla un libreto y él le compone *"El amor brujo"*, o el momento histórico en el que la copla y el cante se juntan en *"Las calles de Cádiz"*, un espectáculo o una leyenda, o ambas cosas, según se mire.

El triunfo de La Argentinita estuvo cantado desde 1914. En 1932, en el Teatro Español de Madrid, presenta su Compañía de Bailes Españoles, con un rosario de artistas flamencos que incluía a Manolita Maora, pero también a la orquesta Bética de Cámara con 40 profesores dirigida por Ernesto Halffter y a su propia hermana, Pilar López. Ignacio Sánchez Mejías y Federico García Lorca habían respaldado la función, bien con la redacción del guión, en el caso del torero, o con la aportación de canciones populares andaluzas, en el caso del poeta.

> *"Era el más ambicioso empeño de Encarnación y, en muchos aspectos, algo nunca visto: de este espectáculo bebieron –y beben aún—muchos de los que después han sobrevenido en la escena y el cine españoles",* afirman Miguel Espín y Romualdo Molina.

Sánchez Mejías, que firmó el libreto con el seudónimo de Jiménez Chavarri, ya había estrenado en 1928 las obras *"Sinrazón"* y *"Zaya"*. Otras dos de su autoría, *"Ni más ni menos"* y *"Soledad"*, no pasaron nunca a escena. Ángel Álvarez Caballero, en su libro sobre Pilar López (Ed.) asegura que *"participó activamente en toda la preparación del espectáculo"*.

> *"En especial –añade—en la búsqueda y contratación de los artistas, de muchos de los cuales era él amigo por ser un gran aficionado al flamenco y hacer con frecuencia reuniones de cante que él pagaba. Ignacio hizo para ello varios viajes a Cádiz y Jerez, consiguiendo el concurso de gentes como Juana la Macarrona, La Malena, Fernanda Antúnez, Rafael Ortega, Antonio Triana, una jovencísima Adela la Chaqueta, el guitarrista Manolo de Huelva, el niño Gloria, Espeleta y otros"*.

La Argentinita le habría acompañado en alguno de esos viajes, contratando a artistas como Ignacio Espeleta, que ya se encontraba en la última etapa de su vida, pero también a niños como Pablito de Cádiz, que apenas frisaba 18 años o su hermano Gineto, mucho menor.

"Las calles de Cádiz" comenzaba con una versión adaptada por Federico García Lorca de *"El Amor Brujo"*, prescindiendo, a tenor de Álvarez Caballero, *"de las cuevas y los peroles con humo y lo típicamente gitano, resolviendo el decorado con un ciclorama de fondo azul y dos columnas de gasa que iban anunciando por el color lo que pasaba en escena: en las partes dramáticas, las columnas daban una luz morada; en las alegres, rosa, amarilla..."*. El programa seguía con diversos números de variedades, agrupados a la manera de un "divertissement", en los que cabía la Danza V de Granado, que interpretaba La Argentinita, antes de su versión de "El Sombrero de Tres Picos" de Manuel de Falla y, entre ambas piezas, Pilar López recreaba un baile gallego. La segunda parte del espectáculo era propiamente *"Las calles de Cádiz"*, una estampa lírico-coreográfica de un mundo urbano y artístico que ya entonces estaba en decadencia y –así se creía—en vías de extinción. Por primera vez, se presentaba un cuerpo de baile flamenco en el que seis bailaoras interpretaban las alegrías con batas de cola de diferente color y todas a un tiempo. De hecho, tuvieron que habilitar un biombo para ocultar al guitarrista, Manolo el de Huelva.

A continuación, se sucedían tangos, el romancillo de Lorca *"Los Reyes de la Baraja"* en compás de bulerías y bailado por un corrillo gitano. A partir de ahí, se oían los pregones del camaronero y la florista, el tango de la hija de Villacampa, que interpretaba Encarnación y otros números como el del zapatero. Como colofón, *"Nochebuena en Jerez"*, una zambomba en toda regla con un Nacimiento ante el que el Niño Gloria interpretaba sus ya hoy populares villancicos. El espectáculo también incorporó como novedad una apoteosis final en semicírculo, imprescindible en el flamenco actual pero que hasta entonces no se había puesto en práctica.

> *"¿En el Teatro Español de Madrid, no en ningún chiringuito! –alerta Pilar López--. La gente se enloqueció; la gente... había gente que iba... Me acuerdo que el duque de Alba iba todos los días. La gente chillando en los palcos... Fue un éxito fenomenal, nunca visto... Fue la primera compañía que montamos. Mi hermana se adelantó en cuarenta años: tenía una visión muy certera de lo que tenía que ser el teatro"*.

Y añadiría ante Manolo Herrera Rodas:

> *"Las calles de Cádiz' fue, sobre todo, un éxito de dirección porque figúrate tú lo que era conjuntar a aquella gente en aquellos tiempos (...) Un señor que vendía camarones y que se daba dos desplantes... Ignacio Ezpeleta que hacía unos tangos de Cádiz 'pa comérselo'. Con un niño que bailaba con cuatro o cinco años. Y tú figúrate, aquello era esperpéntico –casi de Walt Disney—porque Ignacio era gordo y con dos metros de alto, y el niño era un renacuajo y que no bailaba más que cuando le cantaba Ignacio. ¡Era asombroso! ¡Como si un elefante le cantara a una hormiguita...! Aquello era surrealista. Parecía que lo iba a aplastar".*

El niño, naturalmente, era Juan El Gineto, padre del cantaor Juanito Villar. Por su parte, Ignacio Espeleta (Cádiz-1871-1938), era un icono de la gracia gaditana que luego han mantenido artistas como Pericón de Cádiz, El Cojo Peroche, Beni de Cádiz o nuestro Chano Lobato:

> *"Y a pesar de ser un artista tan grande, no vivía de su arte. Trabajaba en el mataero, como Antonio el Mellizo y como El Morcilla; y cuando los aficionaos güenos, como Sánchez Mejías, querían oírlo, tenían que ir al mataero a buscarlo".*
>
> *"Sánchez Mejías se metía en el mataero a verlo matar rese y luego se iban de fiesta; lo tenía dos días cantando, le regalaba un jamón, y se iba Ignacio tan contento pa su casa... Que de ahí, de l'amistá con Sánchez Mejías, fue de donde le salió lo de 'Las Calles de Cádiz".*

Pericón, que actuaría en la versión de Concha Píquer formando trío con Pepe El Limpio y Luis El Compare, describía a Ignacio con las siguientes palabras: *"Ezpeleta era un gitano que no cabía por una puerta; fuerte, grande, y comía...".* Cuando se entrevista con Ortiz Nuevo en 1975, Pericón ya conocía los posteriores montajes de "Las calles...", incluyendo el de Concha Píquer y otros posteriores, apócrifos:

> *"Lo de 'Las Calles de Cádiz' la primera que lo sacó fue La Argentinita. Y Sánchez Mejías, como conocía tan bien el ambiente de Cádiz, s'encargó de hablar con Ignacio pa que hiciera el papel de zapatero. A lo primero Ignacio no quería, pero Sánchez Mejías lo convenció:*
>
> *- No sea usté tonto, Ignacio; usté lo único que tiene que hacer es cantar dos veces por alegrías y los tanguillos de la plaza la Catedral. Sale usté con su mandil puesto, con el martilllo y la horma... Y cuando llegaron a París y se levantó el telón del teatro, na más salir él de pie, con la horma y el martillo, le dieron una ovación de miedo, y nunca había trabajao en un teatro".*

Aurelio Sellé le refirió a Blas Vega que El Pata, el padre de Espeleta, hacía un cante que le iba pintiparado a dicho papel:

> Zapatero que estás remendando
> De día y de noche
> A la luz del candil
> Lo llaman para ayudar a misa
> Y dice de pronto que no puede ir
> Y lo llaman para beber vino
> Y suelta la lezna y tira el martillo

Y apaga el candil
Esto es tan verdá
Por mu chica que sea una hostia
Está Dios entero sin faltarle ná.

Según Aurelio Sellé,

> *"Ignacio Ezpeleta por lo que cantaba bien era por seguiriyas. Ignacio Ezpeleta es que era gracioso cantando, pero cantaba que no se podía bailar, muy lento", y ahí cantiñeaba el torototrón del te las doy a entender, tengo contigo unas quejas, que te las doy a entender".*
>
> *"Eso era lo que cantaba. Porque antes de ir Ignacio Mejías en busca de Ignacio Ezpeleta, vino en busca mía y no me quité de en medio, porque yo no quería na con Ignacio Mejías, no me gustaba Ignacio Mejías pa fiesta y todas las fiestas que venía a Cadiz me las daba a mí, todas las fiestas, cuando venía con Manuel Torre, con la Niña los Peines, con Tomás que vino otra vez, con Arturo vino otra vez, siempre me las daba a mí las fiestas, siempre, pero yo pa ir en turné, no quería yo ir en turné ninguna, y entonces buscaron a Ignacio".*

Federico, que elogió su "cultura en la sangre", piropeó a Espeleta llamándole "hermoso como una tortuga romana". García Lorca, quien tras una juerga con los Florida, elogió el flamenco de Cádiz en su *"Conferencia sobre el duende"*, había colaborado con Manuel de Falla en el concurso de cante de Granada de 18 de junio de 1922 y había aprendido por boca de José Vara, otro gaditano, la copla *"El Café de Chinitas"*.

También fue en Cádiz, según cuenta Fernando Quiñones, donde *"García Lorca, en La Venta de la Palma, hirió involuntariamente con una copa a Manolo Vargas, quien, comprendiendo el arrebato en que su cante había sumido al poeta, le pagó la herida con un abrazo, ante La Argentinita e Ignacio Sánchez Mejías"*.
Quiñones, que atribuía a Federico el título de *"Las Calles de Cádiz"*, rememoraba como *"García Lorca, en una conferencia, contó que Ignacio Ezpeleta le había explicado: ¡Pero cómo voy a trabajar, si soy de Cádiz!"...*

Álvarez Caballero destaca otras circunstancias:

> *"Todas las coreografías fueron de la Argentinita, mientras Ontañón realizó los bocetos de los decorados, excepto el de El Amor Brujo que fue obra de Fontanals. El espectáculo en su conjunto fue un enorme éxito, celebrado unánimemente por la crítica y el público. Fue la primera vez que Pilar López bailó junto a su hermana, haciendo el personaje de Lucía en 'El Amor Brujo'".*

Las críticas fueron entusiastas, destacando en especial la segunda parte del programa:

> *"Y por muy despegado que uno se crea de la gitanería andante, se siente ante estos cantes y bailes un estremecimiento que viene no sabemos de qué entresijos del alma", podía leerse en el Heraldo de Madrid a 16 de octubre de 1933. De similar tenor, "Ahora" recogía la impresión siguiente: "Todos los cuadros son de un gran colorido, de añejo sabor popular, presentados con ponderada estilización y fino sentido artístico; fueron muy celebrados".*

Ignacio encontró la muerte en 1934 y Encarnación, su amante, se refugió en el trabajo. Un contrato la llevó junto a Pilar hasta América, cuyo continente recorrieron desde Buenos Aires a México. Ambas volvieron a comienzos de julio de 1936. Desembarcaron en Santander y Federico las aguardaba en Madrid, para saludarlas pocos días antes de regresar a Granada donde le pilló la barbarie.

Ellas abrazaron el exilio, a través de Orán en Argelia, para pasar luego a París, Londres, Bélgica, Holanda y, finalmente Estados Unidos. Encarnación bailó por última vez en público en Filadelfia, en abril de 1945, antes de que un cáncer la reuniera con sus amigos en el colmao del otro mundo.

FLAMENCO, COPLA Y GUERRA CIVIL

En las páginas del libro *"Corruco de Algeciras"*, Juan Rondón desvela que la guerra sorprendió al popular cantaor mientras actuaba en Ceuta, uno de los primeros escenarios de la rebelión franquista. Ello no lo impedirá que, al mes siguiente, participe en Málaga en una gran función a beneficio del Frente Popular Antifascista. Pero durante algunos meses, al menos, se mantendría en retaguardia, dado que en 1937 acudió a cantar saetas a Algeciras, como cada año. Rondón describe a Corruco como *"vitalista y pacífico"*, por usar sus propias palabras. Sin embargo, fue movilizado y alistado en las filas de los llamados nacionales, en las que combatió hasta morir por herida de fusil el día 11 de abril de 1938, en el Frente de Teruel y como soldado del Ejército Nacional. Sus restos –tenía sólo 28 años de edad-- están sepultados en algún lugar del cementerio de Balaguer, en Lérida.

Como el resto de la sociedad española y por motivos bien diversos, tanto vitales como ideológicos, los artistas se posicionaron a favor de uno o de otro bando. Entre los partidarios de la República, figuraron Manolo el de Huelva o Tomás de Antequera. Durante la guerra civil, Juanito Valderrama formó filas como miliciano anarquista en el batallón Fermín Salvochea y estuvo a punto de perder la vida en la batalla de Brunete, mientras Corruco de Algeciras, célebre por sus fandangos republicanos entregó la vida en Balaguer, en Lérida, como consecuencia de heridas de guerra sufridas durante la batalla del Ebro. Pero, curiosamente, vestía el uniforme de los nacionales y se le esperaba en Algeciras para cantar una saeta. Su paisano Antonio El Chaqueta, por cierto, también combatió en aquella batalla.

Aquellos diez años de carnicería dieron para mucho: incluso hubo desaparecidos como José Cabello Luque, más conocido como "Chaconcito", un precoz imitador de las figuras de la época y del que no se tienen noticias desde el final de la guerra civil: se dice que aquel artista veinteañero fue uno de los caídos en las ejecuciones sumarísimas que convirtieron a España en un formidable cementerio.

Aquello no fue una guerra civil, aquello fue una masacre, una operación de exterminio decidida por el fascismo como escarmiento para cualquier conato de aventura izquierdista tanto en España como en el resto de Europa. Sin embargo, lejos del heroísmo, de la

crueldad y del martirologío, numerosos acontecimientos luctuosos vividos en la contienda fueron sobre todo frutos del mal fario. Es el caso de la pasión y muerte de Pedro Martín, el cantaor madrileño que fue conocido como El Chato de las Ventas y creador de una controvertida malagueña basada en la de La Trini.
Se sabe que era un letrista jocoso y un bromista consumado; también, que tenía extrañas manías, como la de no llevar gafas a pesar de sus graves defectos de visión. Se cuenta, por ejemplo, que mientras actuaba en un teatro de Almadén y desatendiendo las advertencias del ya mentado guitarrista Luis Yance, se cayó por el hueco reservado para la concha del apuntador, desapareciendo sorpresivamente a la vista del público, que estalló en carcajadas.

> *«El Chato y varios compañeros más organizaron una compañía, con la que recorrieron varias regiones. Ya de regreso a Madrid, dispusieron pasar una temporada en Cáceres y de mutuo acuerdo así lo hicieron. ¡Maldito acuerdo, dirán desde arriba! ¿Por qué? Pues porque de sopetón vino la guerra civil de 1936-39 y quedaron atrapados en la capital extremeña»*.

De hecho, según asegura Manuel Yerga Lancharro, murió en la cárcel de infarto de miocardio ante el anuncio de su fusilamiento. Manuel Cerrejón discrepa de dicha hipótesis y piensa que el cantaor, a quien se debe el primer registro sonoro a favor de la autonomía andaluza, murió ejecutado o bajo la tortura de sus captores. Sus restos mortales, como los de tantos otros, reposan en alguna fosa común, de esas que ahora cuesta tanto trabajo abrir.

Pero no fue detenido ni condenado por casualidad en un juicio sumarísimo. La ciudad había caído en manos franquistas y El Chato había destacado por su republicanismo e incluso compuso varias letras de fandangos alusivas a sus ideas y que se hicieron muy populares en la España tricolor. Claro que también había criticado al federalismo por colombianas. Pero eso no contaba para los tribunales del Caudillo.

Si el Chato de las Ventas murió por sus fandangos republicanos, por las mismas o parecidas razones podrían haber muerto otros que tuvieron más suerte: Vallejo, que fue el primero en grabarlos, Guerrita, El Niño de la Huerta, Niño Fanegas, Angelillo, que también tuvo que exiliarse, o la propia Pastora Pavón Cruz, Niña de los Peines, que pasó la guerra civil en Madrid donde llegó a participar en un homenaje póstumo a Federico García Lorca. Lo curioso es que ella apenas se hablaba con el poeta porque aunque él la había elogiado mucho y hablaba incluso de su voz de estaño fundido, también había referido como en cierta ocasión que en Cádiz no le salían los cantes como ella quería, un espectador le gritó con guasa "¡Viva París!". Así que Pastora se habría bajado del escenario, tomado una copa de cazalla y vuelto a subir a cantar por derecho. Pero lo cierto es que la Niña de los Peines era sencillamente abstemia y la narración de aquella supuesta hazaña no le gustó ni un pelo. Tanto ella como Caracol cantaron a favor de la república en Madrid, por más que Manolo gozara luego del favor del franquismo.

Aunque la represión más brutal, por su carácter sistemático, es decir, estratégico, y duración, la ejercieron los rebeldes a la República, también hubo flamencos víctimas de la represión del gobierno legítimo de España. Es el caso del poeta Rafael de León, el autor de coplas eternas a quien se encarceló en Barcelona por tener un título nobiliario y que tuvo que apelar a su amistad con Federico García Lorca o con Antonio Machado para evitar su ejecución. O el caso del propio Pepe Marchena, quien según Juanito Valderrama, estuvo a

punto de morir fusilado, en la Cartagena de los primeros días de guerra, y que salvó la vida gracias a la intervención del cuñado de Sabicas, amigo de Federica Montseny. Acaso los motivos de su encarcelamiento obedecieran a la saeta antirrepublicana dedicada a la Virgen Macarena y que cantó en Sevilla en 1935. Entre los que sobreviven al pelotón de ejecución en aquellos primeros días de la guerra se encuentra Antonio Sánchez Pecino, el padre de Paco de Lucía o el letrista Ramón Perelló, hijo de minero y de convicciones anarquistas, el autor de *"Soy minero"*, *"La bien pagá"* o *"La Falsa Monea"*, que fue detenido y condenado a muerte, aunque se conmutó su pena por un largo periodo de prisión en las cárceles de Carabanchel, Yeserías y El Puerto de Santa María. Y entre quienes conocerán los calabozos de la posguerra estarían el cantaor Juan Varea, preso en Ávila, y Canalejas de Puerto Real, un republicano convicto al que la guerra le sorprendió en Martos, cantando ay Triniá, mi Triniá, pero que luego hizo popular aquella copla que decía:

"Entraba por la ventana
en la prisión que sufría,
entraba por la ventana
una paloma traía
desde tierras muy lejanas
besos de la mare mía".

También fueron numerosos los creadores del mundillo flamenco que tuvieron que exiliarse, bien por la frontera francesa tras la caída de Barcelona, o por vía marítima, rumbo a Orán, en Argelia donde nacerá Antonia Rodríguez "La Negra", la madre de Lole Montoya, y a Tánger o Casablanca, donde se exiliaron los padres gaditanos del actor francés Jean Reno, también conocido como Juan Moreno; o, con posterioridad, hacia México, Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Chile y Argentina principalmente. Por azar, la primera exiliada de la guerra fue Antoñita Mercé, La Argentina, la amiga de Falla. El 18 de julio de 1936 se celebró en San Sebastián un festival de danzas vascas en su honor. Al terminar, se sintió mal y cruzó la frontera hacia Bayona. Murió en el camino, pero ese día hubo otras noticias terribles y de mayor importancia.

Entre los artistas exiliados, había quienes estaban abiertamente en contra de la dictadura franquista y otros que reaccionaron estrictamente por miedo, porque temían perder la vida en aquel laberinto de sangre. Lo cierto es que, en esa larga nómina, en algún momento u otro, figurarán artistas de la talla de José Greco, Carmen Amaya, los guitarristas Sabicas y Esteban Sanlúcar, Antonio Triana, El Pena Hijo, El Niño de Utrera, Carlos Montoya, Juan Serrano, Mario Escudero o el propio Antonio Ruiz "Antonio", el bailarín que terminó encarcelado en los años 70 y en Arcos de la Frontera por blasfemar durante un ensayo y que tendría que ser indultado entonces por el propio Francisco Franco. Algunos de ellos, como Carmen Amaya, José Greco o el propio Sabicas, llegaron a volver a España, aunque fuera de forma intermitente. Ese también fue el caso de Angelillo, que tuvo que embarcarse precipitadamente hacia Orán, huyendo del fascismo y que llegó a Argentina junto a Sabicas. Hay quien dice que no corría peligro pero que temía ser llamado a filas por los vencedores de la contienda, lo que hubiera supuesto un parón para su carrera artística. Sin embargo, Angelillo se encontraba alineado con la estética cultural de la república, había cantado para dicha causa y se relacionaba con una de sus principales productoras cinematográficas, Filmófono, que habían impulsado Ricardo María de Urgoiti y Luis Buñuel como aparato propagandístico de la legitimidad democrática y tricolor.

Angelillo se llamaba, en realidad, Ángel Sampedro Montero; cantaor payo y madrileño, terminó de hecho muriendo en su patria de adopción, en 1973, tres años antes del golpe de estado que consagró a la siniestra Junta Militar presidida por César Videla. Fue la estrella de los espectáculos de Vedrines, el más célebre de los empresarios flamencos de la República. Se exilió de España a comienzos de la guerra civil y tardó 18 años en volver, aunque nunca lo hizo definitivamente: durante ese periodo, llego a estar prohibida la impresión de su nombre por lo que cuando se proyectaba, por ejemplo, *"La hija de Juan Simón"* o *"Currito de la Cruz",* se decía, por ejemplo, que era interpretada por el que hacía el papel de Nonell, el limpiabotas, en *"El negro que tenía el alma blanca"*. Incluso su nombre llegaba a ser ocultado con una cinta adherente en los fotogramas publicitarios que se exhibían a la puerta de los cines.

> *"El exilio de Angelillo a Argentina en 1937 –escribe José Luis Rubio-- le apartó del público español, que una vez acabada la Guerra Civil Española, tuvo que seguir las actividades de Angelillo casi de manera clandestina por la prohibición oficial de mencionar su nombre en la publicidad y en las reseñas periodísticas".*

Esa costumbre de omitir el nombre de personalidades de la cultura que se apartasen por cualquier motivo de la disciplina del régimen franquista afectó a algunos intelectuales relacionados con el ámbito flamenco, como José Manuel Caballero Bonald o Fernando Quiñones, a raíz de que a finales de los años 60 reclamasen explicaciones a Manuel Fraga, entonces ministro de Información y Turismo, sobre la extraña muerte de un joven izquierdista en la comisaría de Jerez.

Más tardío fue el exilio de Miguel de Molina, ya entrados los años 50 y a partir de que la dictadura le hiciera la vida imposible a instancias, al parecer, de un mando de Falange Española que ejerció como secretario de Serrano Suñer y que, al parecer, llegó a desempeñar un alto cargo en el ministerio de Asuntos Exteriores. Republicano como era, nunca entendió muy bien cómo en lugar de otra condecoración, la España democrática le concedió el lazo de Isabel La Católica, *"con lo que tenía que oler esa señora"*, solía decir.

También Argentina fue el primer punto de destino del tardío exilio de la rapsoda Gabriela Ortega, sobrina de Rafael y de Joselito El Gallo. Pero muchos otros flamencos, considerablemente más humildes y de menos relevancia, tomaron esa misma dirección. Fue el caso del nieto de Enrique El Mellizo, Antonio Jiménez "El Morcilla" –realmente le llamaban así en memoria del padrino de su padre, el célebre torero Hermosilla--, quien hasta su muerte lució en el rostro la señal visible de una bala que le había atravesado la mejilla y que sirvió para que le dieran por muerto los verdugos de un pelotón de ejecución. Durante una jocosa noche de finales del pasado siglo hizo entrega de unos supuestos gemelos y de un bastón del genial cantaor de Cádiz, que supuestamente habría robado Franco y que habría obtenido supuestamente del Museo Vaticano.

Los exiliados vinieron a reforzar el ambiente flamenco de Manhattan, donde Vicente Escudero ya había actuado a precios millonarios en fiestas privadas, o de Buenos Aires, donde ya era frecuente la presencia de artistas españoles como la propia Antonia Mercé, Carmen Amaya y muchos otros. Otro tanto ocurriría en Francia, que no sólo se convierte en tierra de paso para el exilio flamenco sino que servirá como residencia para muchos otros

creadores. Dicha circunstancia así como la cercanía con España consolidará el flamenco en dicho país, sobre todo a partir de 1953, cuando Franco logra romper el aislamiento internacional al suscribir los primeros acuerdos con Estados Unidos y el concordato con la Santa Sede. Es precisamente ese año, cuando Edgar Neville presenta en el festival de Cannes la película *"Duende y misterio del flamenco"*, cuyo reparto por cierto estaba lleno de artistas no demasiado afines al franquismo y entre quienes figuraba un joven Chano Lobato que todavía recuerda como un vecino denunciaba a su padre anarquista por leer junto a sus amigotes el diario "España" de Tánger en la azotea de su casa. Pocos meses después, el guitarrista Perico del Lunar preparará la célebre *"Anthologie du cante flamenco"*, quizá la primera de la historia, editada por el sello francés Ducretet-Thomson durante el verano de 1954 y que comercializó Hispavox.

Frente al exilio exterior, hubo otra más terrible, el exilio interior. Un largo periodo en el que los flamencos hicieron lo que mejor sabían hacer: esto es, sobrevivir. Así hizo Pericón de Cádiz, que le contó a José Luis Ortíz Nuevo que como él había cantado también fandangos a favor de la República, en cuanto triunfó el alzamiento franquista, lo primero que hizo fue apuntar a su hijo como balilla, que eran las juventudes fascistas de Mussolini y que sirvieron como antecesoras de la OJE y de otras organizaciones juveniles del falangismo español. Así que un día que se presentaron unos tíos con unos correajes y armamento a la puerta de su casa, Pericón se jiñó y se escondió debajo de la cama, temiendo que fueran a fusilarle por aquellas dos letras de las que siempre se acordó: *"Juan –le dijo su mujer--, sal de ahí que es que vienen a traerle el uniforme al niño"*.

O como cuenta Chano Lobato del padre de Manolo Caracol, El del Bulto, le llamaban, que fuera mozo de estoques de Joselito El Gallo que cuando el fascismo tomó Madrid estaba a dos velas, boquerón perdido.

> *"Y --narra Antonio Burgos que se lo oyó decir a Chano Lobato-- como vio que para mangar en Auxilio Social había que responder a los gritos de «España, Una; España, Grande; España, Libre» y no se lo sabía, resolvió la papeleta con la más patriótica lección de aritmética alimentaria. Pues a los gritos, Caracol respondía: «España, ¡Una! España, ¡Dos!, España, ¡Tres!»"*.

Manolo Caracol, que no es cierto que formara parte del grupo de falangistas que obligaron a cantar el Cara al Sol al izquierdista Antonio Mairena, pero que parece que fue verdad que se puso de rodillas ante Francisco Franco para que le permitiera abrir el tablao de Los Canasteros y que le cantaba bulerías a doña Carmen Polo y a Mariola en una finca de los alrededores de Madrid.

La copla, por su parte, ejerció una labor terapéutica para las heridas abiertas de aquellas posguerra terrible, un universo musical en el que lo mismo reinaba el son deconstruido de Antonio Machín –quien vino a Andalucía tras los pasos de su hermano, inmigrante en la Exposición de 1929-- que los trinos de Antonio Molina, padre de toda una saga de cantatrices como Ángela y Mónica Molina y a cuya muerte, en 1992, Carlos Cano escribió lo siguiente:

> *"Hoy recuerdo el nido de los ruiseñores, la copla de los pobres por calles empedradas en balcones abiertos, llenos de ropa tendida. El ruido de las máquinas de coser, los*

> *bastidores, las risas, los pregones y el humo de las cacerolas. Y con su voz vienen mi madre, y mi abuela, y los niños de rodillas sucias con rizos rebeldes sobre el rostro. Y los sueños de un pueblo vencido"*.

Tan popular fue la copla que el franquismo la hizo suya, por lo que a muchos les costaría luego asumir que se trataban de mundos completamente distintos: la copla, apasionada, y la dictadura, gris. De ahí que fuera perdiendo fuelle a partir de la juventud de la tecnocracia, que irrumpe en los años 60 del siglo XX, bajo otros gustos y una marcada querencia por lo que le estaba vetado, esto es, lo extranjero y especialmente el rock, como una rebeldía hasta cierto punto tolerada, por inevitable, en una península que no toleraba rebeldía alguna. Manuel Vázquez Montalbán, en su *"Cancionero general de España"*, también barajaba otras explicaciones:

> *"El impacto de los mass media uniformadores repercutió dialécticamente sobre la mecánica del gusto popular. Había un tiempo lento de memorización que era la garantía de la supervivencia de canciones viejas y tradicionales. Esta lentitud no se perdió de la noche a la mañana, por cuanto los mecanismos para estimular la mecánica de consumo no eran tan omnipresentes y omnipotentes como ahora. Todavía, en esta etapa inicial, una canción como Mi jaca sobrevive con total vigencia y utilidad durante casi veinte años (de los años treinta hasta el borde de los cincuenta). Dentro de los años cuarenta, cualquier éxito de Machín, la Piquer o Raúl Abril se mantenía durante cinco, seis años, sin que el público necesitara consumirlo y olvidarlo con avidez"*.

El gran momento histórico de la copla media entre los años de 1939 a 1954, esto es entre el final de la guerra civil y el fin del aislamiento internacional cuando, en 1953, Madrid logró firmar el concordato con la Santa Sede y los acuerdos con Estados Unidos, liquidando el periodo de la llamada autarquía e incorporándose progresivamente a los organismos internacionales como Naciones Unidas:

> *"Esa etapa se caracteriza por el intento de creación de una canción nacional, melódica y temáticamente condicionada por una determinada idea de la peculiaridad española. Es una canción andalucista en la imaginería, la melodía y la pronunciación, vinculada a una España agrícola y provinciana. Tiene por lo tanto frecuentes conexiones con la lírica tradicional. Incorpora aires y estrofas de la misma, está formalmente muy influida por el andalucismo de los poetas del 27, especialmente por García Lorca y tiene en Antonio Quintero y sobre todo en Rafael de León a sus más inspirados letristas",* suscribe Manuel Vázquez Montalbán.

El franquismo no siguió una línea coherente con casi ningún aspecto de la vida pública, salvo con la represión y con la seguridad social. Mientras Manolo Caracol y Lola Flores triunfaban como pareja artística y como pareja sentimental encubierta en la España del nacional-catolicismo, un antiguo anarquista como Juanito Valderrama, pudo seguir formando compañía e incluso enrolar en ella a artistas que se habían significado como simpatizantes de partidos de izquierdas.

JUANITO VALDERRAMA, CANTAUTOR

Juanito Valderrama decía que él había sido el primer cantautor de la historia de España, sobre todo a raíz de su canción "El emigrante", de la que el mismo Franco llegó a pedirle un bis, durante la fiesta que siguió a una cacería en la que participaba el dictador. Actuó entonces medio enfermo y con el toque de Niño Ricardo.

> *"Hizo Ricardo una introducción a la guitarra, con el fondo del piano del maestro Quiroga –relató Juanito Valderrama a Antonio Burgos en el libro de memorias que firmó--, y allí delante de Franco, por culpa de quien tantos españoles se habían tenido que ir de España y no podían volver y tenían que vivir lejos de su tierra, me puse a cantar la canción que precisamente hablaba de ellos, porque entonces no había todavía emigrantes a Alemania con la maleta amarrada con guita, sino exiliados de nuestra tragedia por todo el mundo:*
>
> *Cuando salí de mi tierra/volví la cara llorando*
>
> *porque lo que más quería/atrás me lo iba dejando,*
>
> *llevaba por compañera/a mi Virgen de San Gil,*
>
> *un recuerdo y una pena/y un rosario de marfil.*
>
> *Adiós mi España querida,/dentro de mi alma*
>
> *te llevo metía,/y aunque soy un emigrante*
>
> *jamás en la vida/yo podré olvidarte.*
>
> *Me tocaron las palmas los que estaban en el salón, los ministros, los militares, la gente de la grandeza del dinero que estaba allí en la cacería. Y hasta Franco vi que me tocaba las palmas como él las tocaba, con desgana, como por lo militar".*

Valderrama se acercó a cumplimentar al caudillo, quien sorprendentemente le dijo:

> *– Valderrama, muy bonita esa canción, es muy patriótica...*
>
> *– Muchas gracias, Su Excelencia, muchas gracias.*
>
> *"Y Franco se queda callado un buen rato, sin pronunciar palabra, mirándome sin mover un músculo de la cara, y de pronto va y me suelta:*
>
> *–Valderrama, ¿usted serían tan amable de cantarla otra vez?*
>
> *Yo me quedé más cortado todavía de lo que estaba. Yo no sabía dónde meterme. Yo pensé, muerto de miedo: "Esto es para enterarse bien de lo que digo en El emigrante y meterme preso..."*
>
> *Y la tuvo que cantar, sin dejar de estar mosqueado: "¿Qué va a pasar ahora como este tío se entere bien y ya no le parezca tan patriótica? ¿Pensará de buenas o pensará meterme en la cárcel?". Y se acordó entonces de cuando escribió El Emigrante, inspirada en parte en las lágrimas de los exiliados españoles en Tánger.*
>
> *"Yo los vi llorar allí en la puerta del teatro, agarrados a mí, rodeándome cuando entraba para los camerinos por la puerta de artistas:*
>
> *–Juanito, que yo soy de Málaga, a ver si me dedicas un cante...*
>
> *–Que yo te oí cantarle a mi batallón en Andújar...*

Y uno de los que se acercó fue precisamente el que me salvó de morir en la batalla de Brunete, como tantos muchachos de mi pueblo movilizados, cuando me dio el carné de la CNT y me metió de soldado en Fortificaciones: Carlos Zimmerman. Este anarquista, que había sido el jefe de la CNT en Jaén, el que tanto me protegió, había podido escapar de España después de la guerra, si no, lo fusilan. Se había orientado allí en Tánger y trabajaba como perito electricista, que era su profesión. Nos vimos, nos abrazamos y nos hartamos de llorar los dos, porque los dos sabíamos que él no podía volver a España mientras viviera Franco –relató en las memorias que redactó Burgos--. A mí me pareció que media España estaba allí, refugiada en Tánger, en esa emigración forzosa, con esa emoción que vi luego en el teatro, todos en pie aplaudiendo los cantes de España, sin colores, sin bandos, con lágrimas en los ojos. Allí ni se decía nada en contra del régimen de Franco ni a favor de nadie. Nada más que llorar recordando nuestra tierra: –¡España, España!"

Valderrama solía asistir cada año, en vísperas del 18 de julio, a las fiestas que Fernando Fuertes de Villavicencio, secretario de la casa civil del Caudillo, organizaba en los jardines del palacio de La Granja como recepción para el cuerpo diplomático y autoridades de toda índole. Puntualmente, se recibía allí un parte facultativo que impedía la presencia de Juan Peña El Lebrijano, que entonces formaba parte del elenco, a lo que el de Villavicencio solía comentar: *"¡Qué mala salud tiene este chiquillo!"*.

Uno de los festivales benéficos clásicos que se celebraban en España durante el mes de diciembre de cada año era el que tenía lugar en Madrid, organizado por la junta de la campaña de Navidad y que solía presidir la esposa de Francisco Franco, Carmen Polo, también llamada La Collares por una cierta cleptomanía cuya leyenda corría de boca en boca cada vez que llevaba a cabo algún viaje oficial.

El festival navideño no sólo era un acto filantrópico sino que suponía un homenaje del mundillo artístico a la dictadura por parte de artistas que eran oficialmente invitados al mismo y que no se podían negar a participar en dicha gala que, por otro lado, confirmaba su fama y prestigio. Repasando su programación, puede comprobarse lo próximo que, en el imaginario popular, quedaba la copla del flamenco, hasta el punto de que el mairenismo tuvo que rebelarse e imponer un canon para establecer los distingos.

Al principio aquel festival se celebraba en el teatro-cine de El Pardo y, a partir de los años 60, en el Teatro Calderón de la capital. Desde Raphael a Julio Iglesias, desde Celia Gámez a Torrebruno o Marisol, Joselito y Rocío Dúrcal, pasando por artistas vinculados a la copla o al arte flamenco como Lola Flores, Carmen Sevilla, Antoñita Moreno, Carmen Morell y Pepe Blanco, Antonio Molina, Estrellita Castro o Antonio El Bailarín figuraron entre los habituales. ¿Dónde estarán ahora aquellas fotografías que se hicieron todos ellos con La Caudilla? Claro que quizá las cosas no sean como parezcan a primera vista. Antonio había estado en el exilio, Pepa Flores se rebeló contra Marisol y Rocío Dúrcal terminó secundando la huelga de actores de 1975, hasta el punto de ser detenida hasta que Lola Flores se presentó en los calabozos de la Puerta del Sol de Madrid para preguntar por la suerte de la niña.

FLAMENCO, COPLA Y CENSURA

Antes que la de Franco, hubo otras censuras que pesaron sobre el flamenco y sus alrededores, sobre todo aquellas que pesan sobre la moral y sus costumbres. Claro que, durante el franquismo, quizá haya que aceptar lo que Salvador Távora suele decir, que *"el cante era lo que más se escapaba de la censura porque, aunque se camuflara la letra, nunca se podía camuflar el dolor que tiene la voz"*..

Hubo una letra histórica, que popularizó La Niña de los Peines y que rezaba *"Triana, Triana / Qué bonita está Triana / Cuando le ponen al puente Banderas republicanas..."*, que provenía de antes, de cuando en los días señalaítos de la Velá, le ponían al puente la bandera de Santa Ana. Bajo el franquismo, se adoptó una versión pintoresca, según la cual, al puente le ponían *"las banderitas gitanas"* que, por aquel entonces, nadie sabía a ciencia cierta en qué consistía dicho pabellón.

En Sevilla, desde la guerra civil, corre una expresión que reza - *"!Que te vas a enterar tu de lo que le pusieron al puente!"*. Julio Domínguez Arjona la explica en función de aquella letra de la soleá republicana, en aquel barrio tan capillita y tan rociero pero, al mismo tiempo, tan frentepopulista que Queipo de Llano aisló el barrio para cebarse con todos sus izquierdistas, a pesar de que durante los días de la velá, el 22 y el 23 de julio de aquel terrible año 36, Triana apareció llena de banderas blancas colgando de balcones y ventanas. Y es que donde, en otros tiempos, estuvo el castillo de San Jorge, cede de la Inquisición, floreció también y muy a menudo el altozano de la rebeldía.

> *"Cuentan (y sera verdad porque el dicho ha quedado), que un hombre con algunas copas de mas en el cuerpo en la Velá en los años siguientes a la Guerra Civil comenzo a entonar la canción , pero no pasaba de la estrofa de "cuando le ponen al puente", que cantaba de forma machacona y reiterada , (ya saben la papa pesada) –narra Rodríguez en su blog--. Unos policías que estaba cerca de él, se quedaron expectantes para saber como terminaba la letra de la conocida soleá y porque versión optaba. Impacientes inquirieron al cantante preguntándole "que le pusieron al puente", a lo que este le respondió, pudiéndole mas la prudencia que la borrachera : -"!Que te va a enterar tu de lo que le pusieron al puente! ".-*

Por lo común, los cantaores optaron por la autocensura, aunque no ocurrió igual en la copla, cuyos autores e intérpretes, durante los años de plomo del franquismo, fueron más arriesgado. Y no es sólo que el autor Ramón Perelló padeciera cárcel por sus ideas republicanas o que Miguel de Molina tuviera que exiliarse tras una monumental paliza y no pocas amenazas. La tonadillera sevillana Mikaela se atrevía a cantar versos de Rafael Alberti en un disco ilustrado por Pablo Picasso, a mediados de los años 60. Y las tijeras del régimen se cebaban con obras maestras como "Ojos Verdes", la célebre copla basada en la letra de Rafael de León, que comenzaba diciendo:

> Apoyá en er quisio de la mansebía
> miraba ensenderse la noche de mayo;
> pasaban los hombres y yo sonreía
> hasta que a mi puerta paraste el caballo.

La censura o la prudencia se cebaron con el primer verso, porque la mancebía, esto es, la prostitución, era común y corriente pero era pecado. Así, Rocío Jurado llegó a cantarla, incluso en democracia, bajo una pazguata versión que dice: *"Apoyá en la trama de mi celosía"*. Raphael, por aquello de no quedar en entredicho cuando la homofobia del franquismo se mofaba de su amaneramiento, lo cantó de la siguiente forma: *"Apoyao en el quicio de tu casa un día"*. Imperio de Triana, como refiere José Manuel Rodríguez "Rodri", fue incluso mucho más allá y cambió el verso completo, por el de *«Sobre el agua clara que llevaba el río»*.

Habría que esperar a la irrupción del pintor y letrista Francisco Moreno Galván para que el repertorio de autor hiciera temblar los cimientos de aquella cárcel de papel: *"Me gustaba el cante, pero veía que las letras eran siempre las mismas y me molestaba que aquel gitano o aquel aficionado no cantara otra cosa -penas y alegrías- que ya había oído a otros"*, aseguró. Desde La Puebla de Cazalla, modela la carrera y el repertorio de su paisano José Menese, quien cantará luego una letra suya alusiva al ambiente social de la dictadura y que reza así:

Que pestilente amasijo
con los eternos valores
el brazo seco de una santa
el Opus Dei y los masones
con el demonio y el Papa.

Primeras y augustas damas
nobles hijos de algo y ussia (bis)
los que España se vendimian
la ilustre archicofradía
del zarpazo y la rapiña.

Y una casta compañero
que reparte dividendos
y con ansiosa avaricia
a cachos se van comiendo
patria, panes y justicia.

Y los pueblos se despueblan
y a paso a paso caminan (bis)
cubriendo por Europa
los talleres y las minas
de clase trabajadora.

Que el ayer como el ahora
Miguel Hernández y Besteiro (bis)
Centeno y Julián Grimau,
mil estudiantes y obreros
muertos o martirizaos.

Hubo flamencos bienintencionados como Antonio Fernández "Fosforito" –un excelente letrista por otra parte al que debemos una hermosa canción sobre Andalucía que interpretase Turronero durante la transición-- que no comprendían demasiado bien esa toma de postura antifranquista de Menese, principalmente por aprecio personal hacia su figura y hacia lo que suponía como cantaor, ya que dicha militancia podría perjudicarle en tiempos

tan duros. Fosforito hablaba por la herida: él mismo había sido detenido en El Puerto de Santa María, en 1944, y encarcelado por el simple hecho de haberse identificado ante un brigadier como cantaor flamenco siendo apenas un adolescente, con tan sólo doce años de edad.

En el entorno de Moreno Galván, aparecen otros artistas flamencos, como fue el caso de Manuel Gerena, un electricista que se define actualmente como cantautor y que sufrió serias dificultades por la audacia de sus letras, escritas por él mismo: *«Verde, pero no del prao / el verde que vieron sus ojos / cuando cayó apaleao»*. Alfredo Grimaldos recuerda que, con estos versos, a compás de soleá por bulerías, denunciaba Gerena, 35 años atrás, la represión que sufrían los jornaleros en el campo andaluz a manos de la Guardia Civil. Activo militante del PCE durante los años 60 y 70, sus Cantes del pueblo para el pueblo, constituyeron un revulsivo en el tardofranquismo, propiciando su celebridad alguna que otra detención y la suspensión de algunos de sus recitales. Al cabo del día, su obra recuenta casi 40 discos, secundados por guitarras tan solventes como las de Juan y Pepe Habichuela.

> *«Durante muchos años he hecho un flamenco de urgencia, he sido una especie de periodista del cante –suele recordar--. Antes era más importante lo que se decía que cómo se decía. Yo tuve muchos problemas con la censura: me tiraban las letras para atrás, con el estudio ya contratado...».*

Vuelvo a citar a Antonio Burgos al enjuiciar a Manuel Gerena:

> *"Aquí no teníamos "nova canÇó" y por eso nos mirábamos en Manolo Gerena, que era, en una sola pieza, nuestro Serrat, y nuestro Pi de la Serra y nuestro Lluis Llach. No sabría cantar, pero los de la Brigada Político Social bien que se quedaban con su cante, que eran los más fieles asistentes a sus recitales, como que yo creo que acabó aficionando al flamenco a Martín el de la Social... Manolo Gerena tuvo que ir muchas veces al Tribunal de Orden Público, que era para nosotros como si le hubieran dado las llaves de oro del cante. Las llaves de oro de aquellas puertecitas de sus soleares, que estarían muy malamente cantadas, no lo niego, pero que para nosotros eran las puertecitas que nos abrían el aire de la libertad..."*

CANCIÓN DE AUTOR Y CANCIÓN PROTESTA

Canción de autor es un término italiano pero contradictorio. ¿Qué relación guardan Julio Iglesias y Phil Collins con Raimon o con Bob Dylan: *" Llamaremos a este fenómeno "EL MOVIMIENTO DE LA CANCIÓN SOCIAL Y ANTROPOLÓGICA", es decir, el definido por el intento de aproximación crítica a la vida y a la realidad del hombre y del pueblo en un momento concreto de su desarrollo y de su historia"*, propone en cambio Fernando González Lucini, autor de numerosísimos ensayos respecto a este asunto.

Como ya se ha dicho, sus orígenes reales cabe situarlos en la canción de agitación que, en Estados Unidos, popularizaran el sindicalista Joe Hill –condenado a muerte y ejecutado en 1915—o Woody Guthrie, un ejemplo que prendería tras la Segunda Guerra Mundial, tanto en Europa –especialmente Francia, con una nueva chanson protagonizada por Charles Trenet, Jacques Brel, Georges Brassens, pero también Edith Piaf, Charles Aznavour, Yves

Montand, Leo Ferré, Barbara o Maxime Le Forestier, por citar distintos ejemplos generacionales--, como en América Latina con Atahualpa Yupanqui o Violeta Parra.

También se tratará de una canción basada en formas del folkore tradicional que conformarían experiencias como la Peña de los Parra en Chile, de donde partirían peripecias individuales como Víctor Jara. En Argentina y Uruguay, dichas formas vendrían a coincidir con las del tango y las del candombe, contribuyendo a su regeneración, a partir de creadores como Susana Rinaldi o Adriana Varela, pero también Mercedes Sosa o Daniel Viglietti, León Gieco o Jorge Drexler. También puede resultar curioso que dentro del ámbito flamenco, desde mediados del pasado siglo, exista una aproximación clara al tango argentino de la mano de Flores El Gaditano, Chano Lobato, El Cabrero, Pepe de Lucía o Diego El Cigala, entre otros.

Los orígenes de la nueva canción en español hay que buscarlos en la copla y en el flamenco, aunque en esencia, sus orígenes reales cabe precisarlos durante los últimos 50 y comienzos de los 60, sobre todo a partir de la llamada Nova Cançó Catalana, muchos de cuyos intérpretes –Serrat, Lluis Llach, María del Mar Bonet—colaborarán a menudo con artistas flamencos tan diversos como Paco de Lucía, David Palomar o Paco Cepero, pero también se aproximarán a la copla junto a Carlos Cano y versionarán palos flamencos como la célebre petenera de Marina Rossell.

De un lado a otros del Estado, irán apareciendo creadores como Chicho Sánchez Ferlosio, con canciones muy comprometidas pero al mismo tiempo profundas conocedoras del folklore tradicional; Paco Ibáñez, autoexiliado en Francia, muy influido por la chanson y que pone su guitarra y su voz al servicio de la poesía "de ayer y de hoy".

Dejando al lado excepciones como Pau Riba o Sisa -que abogaban por una música más progresiva-, o Miguel Ríos y Noel Soto, más ligados al espíritu del rock and roll, la canción de autor estuvo ligada al activismo antifranquista, aunque con una base profundamente sentimental y con letras de amor en gran medida, que también sirvieron para poner en valor idiomas preteridos por la dictadura como el catalán, el vasco o el gallego.

Pero en la canción de autor hay un reflejo claro del folklore tradicional, especialmente en la obra de José Antonio Labordeta, Joaquín Carbonell, La Bullonera o Carmen París, en el caso de la jota aragonesa; de Los Sabandeños, Taburiente y el Taller de Música, en Canarias; de Pablo Guerrero en el caso de Extremadura, Elisa Serna en Castilla; Bibiano en Galicia o por supuesto los vascos Mikel Laboa, Gorka Knorr o Imanol, entre muchos otros. Cuando este último fue amenazado por ETA por haber dedicado una canción a Yoyes, la arrepentida de dicha organización que había sido asesinada en presencia de su hijo de tres años, Enrique Morente participó en un homenaje que llenó el polideportivo de Anoeta en 1989. Al día siguiente, la prensa vasca le definía expresivamente como *"un cantautor de aire agitanado"*.

Esta conjunción entre copla, flamenco y canción de autor ha sido recreada desde el pop-rock por artistas tan diversos como Aguaviva, Nuestro Pequeño Mundo, Javier Ruibal, José

Manuel Soto, Mecano, Loquillo, Estopa, Ojos de Brujo, Manu Chao, Macaco, La Canalla y muchos otros.

"Podríamos decir que Serrat es, a su manera, un poeta popular", afirma Luis García Gil a propósito de su libro *"Serrat, cantares y huellas"*, publicado por la editorial Milenio en 2010, con prólogos de José Ramón Pardo y de Ismael Serrano. *"Puede que no un poeta en un sentido estricto"*, advierte de inmediato porque el propio cantautor ha huido de ese tipo de calificativos, *"pero sí alguien a sus canciones un indudable sentido poético"*.

Por este ensayo, desfilan las influencias literarias y los ecos del viejo niño del Poble Sec, en las páginas de la narrativa y de la poesía, desde Raquel Lanseros con su Oda a Joan Manuel Serrat, hasta Felipe Benítez, Pedro Sevilla o Tito Muñoz, quien le acompañó en *"Cansiones"* y en otros discos, pero también en la memoria de narradores como Gabriel García Márquez, Antonio Muñoz Molina, Manuel Vázquez Montalbán o su Juan Marsé, que llegó a definir las canciones de Serrat como "*formas de felicidad"*.

> *"Serrat es, ante todo, un cantautor pero en el sentido amplio y no trasnochado de la palabra, tal como han querido dárselo sus detractores. Cantautor o canción de autor, según el término que fundara el periodista italiano Enrique de Angelis, canción que busca desvincularse de las razones puramente comerciales del canto más efímero, canción que funda sus bases en los trovadores de la Edad Media, canción que se busca a sí misma, que se exige, que dialoga con el oyente con sensibilidad y coherencia"*.

García Gil –autor de tres libros de poemas y de anteriores ensayos sobre el propio Serrat, Atahualpa Yupanqui, Jacques Brel o François Truffaut—recuerda que a Serrat le acusaron a menudo de no hacer canciones de denuncia, un supuesto del que defendía con un argumento ciertamente razonable: *"Una canción de amor como ´Paules d´amor´ puede remover más conciencias que muchas canciones de contenido explícitamente político"*.

Como poeta, Serrat pivota también, al igual que el flamenco y la copla, sobre los cimientos de Gustavo Adolfo Bécquer y de Antonio Machado, en un largo itinerario lírico que no siempre coincide plenamente con los autores a los que ha puesto música o voz: entre otros, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Joan Salvat Pappaseit, Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, su amigo José Agustín Goytisolo, Joan Barril, Eduardo Galeano, el propio Tito Muñoz o Luis García Montero, entre otros muchos.

Los datos rigurosamente recopilados durante años por Luis García Gil y que vienen a sumarse a ensayos anteriores sobre su obra a partir de la biografía y la antología que firmase Manuel Vázquez Montalbán, pudieron ser contrastados por el propio Serrat en una entrevista que ambos mantuvieron durante la gira del disco "*Hijos de la Luz y de la Sombra"*, de nuevo en torno a Hernández:

> *"Como es un libro en cierta manera interpretativo, he preferido aproximarme al entorno creativo suyo, a Albert Miralles, a Tito Muñoz, a Joan Barril, a otra gente que ha colaborado con él. Serrat es muy reservado para el tema creativo"*.

Por el libro, como advierte José Ramón Pardo, pasan también sus arreglistas, desde Juan Carlos Calderón al malogrado Bardagí y "Kitflus":

> *"No es una biografía ni al uso ni al desuso –avisa el prologuista--. Es una introspección en el mundo musical y poético de uno de esos hombres que nos ha hecho comprender que una canción de tres minutos puede ser, también, una obra de arte".*

En el libro, tampoco faltan anécdotas. En su conversación con Serrat, sin embargo, a García Gil le sorprendió por ejemplo que no recordase la película *"Jeremy, concierto para dos",* una película dirigida por Jaime Oriol y protagonizada por Lucía Bosé, en cuyo reparto aparecía su nombre:

> *"Fue una película en cierta medida maldita, que aparece a finales de los 70, que se estrenó y desapareció de cartelera en un par de días. Se lo pregunté y me dijo que no, que no había intervenido ni conocía el filme. Investigando, resulta que era Queco, el hijo de Serrat, el que aparecía en la película. Y esa circunstancia se utilizó publicitariamente. Si te vas al cartel de la peli, viene Joan Manuel Serrat en el reparto. Pero es, en todo caso, Serrat jr".*

Junto a un análisis pormenorizado de toda su discografía en español, en catalán e incluso en brasileiro, el libro de García Gil incluye las colaboraciones de Joan Manuel Serrat en otros discos, las principales versiones de sus temas, canciones en las que se le homenajea y se le cita, así como sus incursiones cinematográficas: *"Serrat es el autor más influyente en toda la música que se escribe en castellano o en catalán"*, sentencia Ismael Serrano.

A Carlos Cano, le fastidiaba Joan Manuel Serrat, porque cada vez que llegaba a algún sitio, el Nano había estado antes. En el primer disco del cantautor granadino, *"A duras penas"*, ya aparece premonitoriamente la voz de Enrique Morente. Y en el entierro de Morente, su hija Estrella interpretaría la *"Habanera imposible"*, de Carlos Cano.
Pero más allá del jondo, a Carlos Cano le interesaba la copla. A la que rindió diversos homenajes a partir de la década de los 80, reinventando incluso su relación con el fado, que ya explorase mucho antes Amalia Rodrigues. Desde su punto de vista, no se trataba de un experimento oportunista sino de bucear en la memoria de su abuela, la viuda de un químico del Fargue ejecutado por los fascistas y que no se había enterado de que la copla era supuestamente franquista en lugar de rabiosamente republicana, como las de Estrellita Castro:

> *"Probablemente, no se había enterado ella que las coplas eran franquistas. Era sorda, seguro, y no lo había oído. Ella me hablaba de la República, muy bajito, con mucha ternura. Con tanta ternura, que yo pensaba que la República era una tita. La República no vino, mi abuela se fue, pero me dejó las coplas".*
>
> *"Mis primeros discos son producto de esa memoria, pero más insconciente que conscientemente. Musicalmente, ahí estaba esa influencia. La Verde, blanca y verde es una copla, un pasodoble"*, aseguraba en torno al himno oficioso de Andalucía que popularizó antes de que oficialmente fuera consagrado lógicamente el de Blas Infante.

Durante un tiempo, Carlos Cano se negó a cantar la Verde y Blanca porque, según aseguraba, había sido escrita para un pueblo que soñaba y Andalucía había dejado de soñar:

> *"Lo que cuenta esa canción ha sido una de las cosas que más he querido y soñado, con todo el significado que ha tenido para mí individualmente, aun siendo compatible con la*

> *utopía colectiva. No me gusta el mundo, no me gusta nada, no estoy muy de acuerdo con el mundo en que vivo y no quiero despertar falsas ilusiones. A veces, tengo un sentido de frustración con ella, no en sentido político, sino en sentido humano"*, aseguraba al final de su vida.

La copla ya estaba presente en el universo musical de Carlos Cano desde sus primeras grabaciones y especialmente a partir de *"Cuaderno de coplas"*, de 1985. Sin embargo, el disco que sirvió como punto de partida para una reivindicación clara del género se tituló *"Quédate con la copla"* y apareció en 1987. Paradójicamente, fue su primer trabajo para CBS y era una reivindicación en toda regla de un género casi marginal, que se asociaba automáticamente con el pasado franquista o con lo cutre en tiempos de la movida, pero que sin embargo, durante la transición, había sido felizmente reivindicado por el underground, desde el cómic a las artes plásticas que protagonizan los Costus o el pintor y showman José Ocaña, al que Carlos Cano también rindió tributo póstumo, como un *"torbellino andaluz en las ramblas de Cataluña"*.

> *"Hay copla y hay subcopla –llega a declarar Carlos Cano--. No es lo mismo El porrompompero que Ojos verdes y los dos son andaluces. No es lo mismo No me gusta que a los toros me vengas con minifalda que La Lirio. El problema que tiene la copla en estos momentos es la falta de creadores, porque no hay ninguna incitación a la juventud a que trabaje en ese campo, y lo que hay es una serie de fórmulas foráneas machacando por todos los medios de comunicación. El rock es de Estados Unidos y yo estoy con Moustaki cuando dijo aquello de que es un estilo de la anticultura. Lo universal, si no lo consigues desde la Alhambra, por muchos imperdibles que te pongas y mucho Chicago que digas, no lo conseguirás jamás. Lorca es universal desde Granada y desde Macondo lo es García Márquez"*.

En su repertorio, a partir de ese genius loci que Carlos Cano reivindica, también influyeron lo suyo por extensión los trovos alpujarreños o las chirigotas de Cádiz, por no hablar de habaneras –de la mano de Antonio Burgos--, pasodobles y otros excesos musicales. La copla era una memoria sentimental, individual y colectiva. A solas o en compañía de Antonio Burgos, Cano rindió homenaje expreso a Rafael de León o a Miguel de Molina, al que intentó ver durante una visita a Buenos Aires: *"Llamé a la puerta y me dijo que el señor no estaba, que él era tan solo el jardinero. Pero yo creo que era Miguel de Molina y no quería verme"*, reconocía.

POESÍA, ANTIFRANQUISMO, FLAMENCO Y CANCIÓN DE AUTOR

La copla contaba con poetas tan solventes como Rafael de León, mucho más que un epílogo de la Generación del 27. Poeta aristócrata que renunció a su linaje, bohemio y forajido de los círculos intelectuales al uso, participaba de la amistad de Federico García Lorca y de buena parte de su estética.

Mucho antes que Carlos Cano, la gran olvidada Mikaela --Micaela Rodríguez Cuesta (1935-1991)--- rinde tributo en pleno franquismo a aquel Federico García Lorca que recoge

o inventa canciones de tradición popular o versos de Rafael Alberti, editados en 1970, cuando el poeta gaditano todavía se encontraba exiliado en Roma. Injustamente olvidada, a pesar de su discografía y filmografía, murió prematuramente como consecuencia de una leucemia, pero abrió el camino que luego seguirían María Jiménez, de la mano de Gonzalo García Pelayo como productor, o la actual hornada de tonadilleras que hermanan la copla con otros géneros y con una fuerte carga intelectual, entre quienes descuellan Pasión Vega, Clara Montes o Diana Navarro. Hay otra línea de copla con fuerte contenido literario en la que caben clásicos como Bambino o continuadores como Falete.

En flamenco, la llamada poesía culta encuentra numerosos precedentes, al menos desde los años 60 hasta la actualidad que nos conduce a la obra de Juan Pinila o de Miguel de Tena. Mucho tiempo atrás, mientras Enrique Morente logra grabar en clave flamenca poemas de Miguel Hernández y de Antonio Machado, muchos otros artistas como Manuel de Paula, Miguel Vargas, Paco Moyano, Diego Clavel, Calixto Sánchez, José el de la Tomasa, El Lebrijano o El Piki, se atreverían a cantar textos no demasiado gratos para los funcionarios del ministerio de Información y Turismo que era quienes solían visar las letras de todos los compositores españoles, con un sello azul en caso de que fueran autorizadas o con un sello rojo en caso de que les fuera "denegado" el permiso correspondiente.

Pero como la libertad es contagiosa, este fenómeno se extendió a buena parte de las poblaciones andaluzas al finalizar el franquismo, en voces de muy diversa suerte artística como son los casos de José Sorroche en Almería, Paco Cañete y Rafael Rocha en Alhaurín de la Torre o Antonio Madreles, en Algeciras. Hubo un tiempo en el que incluso letras inocentes adquirían una dimensión política de las que quizá carecieron originalmente.

> Al amanecer,
> al amanecer,
> con un beso blanco
> yo te desperté.

Eso cantaban Lole y Manuel en su primer disco, *"Nuevo día"*, aparecido en 1975 y que hacía presumir que acababa la larga noche del franquismo y se aproximaba el alba que Luis Eduardo Aute intuía en una canción dedicada a los últimos condenados a muerte por la dictadura y que José Mercé, muchos años más tarde, reinterpretó en un insólito compás por bulerías.

Había otras formas de censura, claro está. Emilio de Diego, compositor y guitarrista de la compañía de Antonio Gades, les refirió a José Manuel Gamboa y a Faustino Núñez lo que contestó Paco de Lucía en un programa de TVE a la pregunta de cómo se definía políticamente: *"Me acuerdo que íbamos a la tele en el taxi, y Jesús Quintero, que era el mánager e iba a ser el locutor en el programa, llevaba un cuestionario. Él iba sentado delante y Paco y yo detrás. Me acuerdo que íbamos por la Castellana y Quintero le empezó a leer el cuestionario a Paco. Paco, que ya se sabe lo tímido que es para esas cosas, empezó:*

> *-¿Pero yo tengo que hablar?*
>
> *-Pues claro, si es un programa para ti.*

-¿Y qué digo?

Me acuerdo de que una de las preguntas era : '¿Qué mano es más importante para tocar la guitarra, la izquierda o la derecha?'. Entonces Paco me preguntó cómo lo veía y le dije:

-Hombre, la izquierda, simplificando, es la que busca, la inteligente, y la derecha la que ejecuta.

-¡Coño, qué bien!

Maldita la hora. […]

Bueno, pues salió el programa y Paco dijo todo eso, y unos días después de emitirse el programa, a la salida del cine Avenida -en plena Gran Vía madrileña-, que Paco estaba con Casilda (hija del general Valera), todavía no se había casado con ella, asaltó a Paco un grupo de la ultraderecha:

-Tú. ¿Dices que la derecha ejecuta? Pues toma, hijoputa. Ya no vas a tocar más.

Y le pegaron, le pisaron los dedos y las manos. Le pudieron destrozar para siempre, lo que pasa es que hubo gente allí que se metió y detuvo la agresión".

Así, a 15 de diciembre de 1976, un año y pico después de la muerte de Franco, el diario ABC se hacía eco de un despacho de la Agencia Cifra en el que se informaba sobre el hecho de que,

"el guitarrista andaluz conocido como Paco de Lucía fue agredido el lunes por la noche en la avenida de José Antonio, de Madrid, por un grupo de ocho o nueve desconocidos."

"El guitarrista se encontraba junto a un quiosco de periódicos comprando algunas revistas, antes de entrar en un cine, junto con su novia, Casilda Varela, hija del general del mismo apellido.

Los desconocidos se aproximaron a Paco de Lucía, y uno de ellos le preguntó si opinaba que los muertos en la guerra civil eran ridículos, aludiendo a ciertas declaraciones hechas por el músico en Televisión Española.

A continuación, otros individuos le sujetaron por el pelo y los brazos y le llamaron rojo, mientras le propinaban golpes, pese a lo cual el conocido guitarrista se defendió como pudo, propinando también golpes, aunque declaró: "Recibí más que pude dar".

Mientras, su novia, llorando, se dirigió a varias personas en demanda de ayuda, sin éxito, y entre éstas a un policía de la circulación, que manifestó que no podía desatender el control del tráfico.

Sobre el objeto de la increpación de la que fue objeto, Paco de Lucía explicó a Cifra que él no declaró que fuesen ridículos los muertos en la guerra civil española, ni en ninguna concreta, sino que su opinión es que "lo absurdo y ridículo es el porqué de las guerras mismas, mientras que por los muertos en ellas siento un profundo respeto. Lo ridículo es morir en una guerra, pero no en una en concreto".

El propio Franco creía que sus censores eran idiotas. Y el propio dictador tuvo que interceder en algún caso para evitar que el peso de la ley cayera sobre artistas que le habían demostrado su adhesión. Fue el caso del bailarín Antonio quien, en 1971, se desplazó a Arcos de la Frontera para rodar la película *"El sombrero de tres picos",* sobre música de

Manuel de Falla y dirigida por Valerio Lazarov. Lo cierto es que el día 14 de Diciembre de aquel año, cuando rodaban una de las escenas, Antonio blasfemó y un guardia municipal le denunció. Cuentan las crónicas de que el alcalde, que tenía la intención de hacerle hijo adoptivo de Arcos, hizo la vista gorda y el agente se dirigió al juzgado. Allí, Antonio fue condenado a una pena de dos meses y un día de arresto mayor, que sólo alcanzó finalmente a 16 días merced a un indulto concedido por el dictador.

COMPAÑEROS DE VIAJE

Durante la transición, el flamenco y la canción de autor comparten sin complejos los mismos escenarios frente a la cultura oficial del franquismo. Pero la copla era otro cantar. A pesar de los intentos de renovación de Manuel Alejandro o de José Luis Perales, habría que esperar al compromiso personal de Rocío Jurado o a la heterodoxia de Lolita, que llegaba a versionar a Serrat, para que la nueva tonadilla se alejase del estereotipo que consagraba Lauren Postigo y una estética casposa que la seguían ligando a la dictadura.

Pero el flamenco y la canción de autor fueron compañeros de viaje. Y si Carlos Cano cantaba *"que ya las dentaduras están muy duras para esas huesuras, y llega la rotura y el personal…"*, cuando realmente quería decir *"que ya las dictaduras están muy duras para esas huesuras y llega la ruptura y el personal..",* de aquel tiempo y sus vicisitudes nos quedan letras prodigiosamente sintéticas de Moreno Galván, como aquella que reza, en clave de bulerías por solear:

> No quieren soltar la prenda
> porque España la ganaron
> -golpe a golpe y muerto a muerto-
> como trofeo de guerra.

Claro que el pintor y el poeta de La Puebla de Cazalla, al igual que Luis Eduardo Aute con *"Al Alba"*, también anunció lo que venía llegando:

> Ya se va acabando el miedo,
> ya la lucha no descansa
> ya se funden en el aire
> el temor con la esperanza.

Frente a los montajes teatrales que, desde la Segunda República, buscaban en el folklore una simple expresión de gracia, al final de la dictadura franquista, el flamenco y el teatro se dan la mano de una forma bien distinta en una serie de puestas en escena que intentan romper con el tópico. Era un camino por el que ya transitaba el Vicente Escudero de los años 50 o el joven Antonio Gades, que, en los años 60, buscará inspiración en Bertolt Brecht para sucesivos montajes que se inician con *"Carmen"* o *"La historia de los tarantos"* (1962), que estrena en La Scala de Milán sobre un libreto de Alfredo Mañas inspirado en el Romeo y Julieta de Shakespeare. Gades, cuyo Don Juan tendría graves problemas con la censura a mediados de los años 60, denunciaría pronto que los oropeles y el exceso de virtuosismo habían "prostituido" la cultura flamenca popular. Su antifranquismo se irá perfilando a medida que avance en su militancia comunista.

Ese mismo camino de reivindicación de la esencia jonda es el que propondrá la Antología Dramática del Flamenco, que José Monleón dirige para el Teatro de las Naciones de París, en 1963, con la presencia sobre las tablas de Manuela Vargas y de Enrique El Cojo, con quienes realiza una gira por el Reino Unido. O su Lorca y el Flamenco, para la compañía de José de la Vega, que tiene que estrenarse en el teatro Valli, de Roma. Monleón también es el responsable de la aportación flamenca que incorpora al espectáculo Oratorio, de Teatro Estudio Lebrijano, concebido por Juan Bernabé en 1969.
Ese será el germen fundamental de La Cuadra de Sevilla, cuyo espectáculo Quejío, estrenado en 1972, fue planteado como un estudio dramático sobre Cantes y Bailes de Andalucía. Joaquín Campos, Jaime Burgos, José Domínguez, Leonardo Rodríguez, Miguel López, Angelines Jiménez, Conchi Suárez, Juan Romero y Pepe Suero se suman a esta puesta en escena que recorrerá el mundo bajo la dirección de Salvador Távora, asistido por Lilyane Drillón.

Gitanos y payos, obreros o campesinos, *"Quejío"* y *"La Cuadra"* –el nombre del grupo proviene de un local que dirige Paco Lira en Sevilla-- pretendían ser un ejemplo de teatro popular, que, con letras de Salvador Távora y Alfonso Jiménez, concluía exclamando:

> "Y esta es la verdá
> To lo que estamos pasando
> Esta es la verdá:
> Las caenas que tienen mis manos
> Caenas que quiero arrancar.

El espectáculo dignificaba también las letras del cante aunque su significado, como refleja la prensa francesa de la época, tampoco importaba demasiado porque la estética era suficientemente explícita y reflejaba una realidad andaluza bien ajena a la del tópico.

El grupo sigue existiendo hoy y al mismo se fueron incorporando otros artistas como, en su día, ocurriese con El Cabrero. A *"Quejío"*, le seguiría otra propuesta titulada *"Los palos"*, que se estrenó el mismo año que murió el dictador y que, basándose en documentos recopilados por José Monleón, rendía homenaje a Lorca, en torno a su asesinato. Una frase en concreto subrayaba el contenido político de la escenificación: "*Yo estaré siempre con los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega"*.

Esa misma línea sería asumida luego por José Heredia Maya y Mario Maya en el espectáculo *"Camelamos naquerar"* –"Queremos hablar"— que levantó como principal bandera la lucha contra el racismo gitano que fue legal en España hasta la Constitución de 1978: de hecho, hasta entonces, los gitanos andarríos tenían la obligación de presentarse ante el cuartelillo de la Guardia Civil cada vez que entraban o que salían de algún pueblo.

Y si bien Heredia Maya llegaría a componer una cantata para Ceferino El Pele, un gitano aragonés ejecutado por los partidarios del Gobierno legítimo de la Segunda República, fueron muchos los gitanos que sufrieron las consecuencias de la guerra civil y de la represión posterior, como el pintor y escritor sevillano y anarquista Helios Gómez, frecuentemente encarcelado durante la dictadura. O casos de despojo intelectual como el que sufriera el autor del carnaval gaditano Manuel López Cañamaque, cuyo compromiso

con la causa republicana le reportaría que muchas de sus letras, trasplantadas al flamenco, fueran registradas a nombres de artistas afines al régimen.

El miedo –la jindama— borraría el nombre de muchos autores de coplas que prefirieron ampararse en el anonimato. La censura, sin embargo, provocó en distintas etapas de la historia española que el cante fuera amordazado o sus letras mutiladas o simplemente cambiadas. Claro que desde antiguo la aparente inocencia, sin embargo, de algunas letras, ocultan pretextos mucho más graves, como las cantiñas que cuentan:

Desde Sanlúcar al Puerto
hay un carril
que lo habían hecho las Mirris
de ir y venir
la Mirri chica
la Mirri grande
estaban hechas
de azúcar cande

La cantiña de las Mirris ha sido estudiada por numerosos investigadores, desde Antonio Murciano a Manuel Ríos Ruíz quien insiste en que proviene de Sanlúcar y se debe a María la Mica, una cantaora a la que cita Demófilo en la relación de intérpretes que sigue a su colección de cantes flamencos de 1881. Al parecer las Mirris eran primas suyas y la compuso para que ellas bailasen. Sin embargo, se sabe que los presos del penal de El Puerto estaban construyendo una carretera entre dicha población y Sanlúcar. Al parecer, ambas eran vendedoras de caramelos y el marido de una de ellas estaba preso y era uno de los forzados que trabajaban en la carretera. Ellas le llevaban cada día algo de comer. En 1988, Manolo Sanlúcar compuso la música de una danza inspirada en esta leyenda que interpretó el Ballet Nacional de España.

No habría que considerar al individualismo del flamenco como una postura reacia al compromiso militante, si se tiene en cuenta que en la Andalucía decimonónica arraigó el anarcosindicalismo, que nunca fue contrario a las actitudes individualistas. Más allá del quejío estrictamente social, solitario y aislado, como ya demostrara José Luis Ortíz Nuevo hay una clara presencia del contenido político en las letras del flamenco, desde el siglo XIX. Una posición ideológica que heredaría desde luego la llamada canción de autor de la segunda mitad del siglo XX, que en cierta forma hereda la actitud de ciertas recreaciones folklóricas que se dan en otros países, donde también empieza a tomar cuerpo la autoría: en plena depresión, Woody Guthrie recorre Estados Unidos interpretando en sus canciones la miseria y la desesperación de sus compatriotas. Quizá con la misma rabia ideológica, sin embargo, que alienta en el flamenco en letras aparentemente lastimeras como la que dice:

Desgraciaíto el que come
El pan por manita ajena,
Siempre mirando a la cara
Si la pone mala o buena.

El estrambote definitivo a este viejo cante se lo pondría, en los años 70 del siglo XX, el pintor y poeta Francisco Moreno Galván, de La Puebla, que renovó considerablemente el repertorio flamenco:

Señor que vas a caballo
Y no das los buenos días,
Si el caballo cojeara
Otro gallo cantaría.

Las letras de Moreno Galván, como también ocurriría con las de Manuel Gerena o las de El Cabrero y en buena medida las de Enrique Morente, incorporan sin pudor de ningún tipo y lidiando a menudo con la censura asuntos políticos al repertorio cantaor. Así ocurre con El Piki, a partir de textos de José Heredia Maya, o con Juan Peña El Lebrijano, sobre poemas de Félix Grande. En los textos del primero de ellos hay metáforas colectivas sobre el sufrimiento popular:

Que doló de pueblo,
lo que ha soportao
golpes y golpes - y más golpecitos
en el mismo lao.

Ya en ese momento el flamenco convive plenamente con la canción de autor, también llamada nueva canción o canción protesta. Y si bien, como asegura Fernando González Lucini, eran poemas de amor la mayor parte de las letras de aquellos cantautores melenudos que tanta sospecha despertaban entre los censores de la dictadura, así seguiría ocurriendo en el flamenco y en sus aledaños, con creadores muy unidos a toda aquella estética como Lole y Manuel. Pero no faltaban alusiones directas a la obstinación de los franquistas por no dejar el poder usurpado, como denunciaba José Menese a partir de la palabra certera de Moreno Galván:

No quieren soltar la prenda
porque España la ganaron
-golpe a golpe y muerto a muerto-
como trofeo de guerra.

O, cantadas muchas de ellas por José Menese, referencias a la actualidad más inmediata:

Mala cara tiene el paro
y ná buena la sequía
y entre la Marta y María
estamos pasando un mal trago.

O llega a anticiparse, incluso, a las reivindicaciones ecologistas que llegarían mucho después:

Quien pudre el aire y el agua
quita la vida a la tierra
como de una puñalada.

FLAMENCO FUERA DE LA LEY

El flamenco era anarquista y la canción de autor, reformista. Esta creía, en el fondo, en el Estado pero necesitaba modificarlo. El jondo creía tan sólo en la rebeldía, apostaba por el no, pero no sabía a ciencia cierta donde quedaba el si.

El flamenco, a menudo, quedaba fuera de la ley como las propias actividades de sus intérpretes. Como muestra, aquella cantiña de la contrabandista que cantaba Rafael El Tuerto:

Yo soy la contrabandista
Que meto tanto ruío.
Yo me voy con mi marío
A la plaza de Gibraltar
Y si me tiran al resguardo
O me meto en el zipizape,
Tiro mi jaca al escape
Y me voy por donde he venío.

Siglo y pico atrás, Demófilo lo avisaba:

> *"Las coplas populares no están hechas para venderse, ni aun para escribirse; por lo tanto, es imposible juzgarlas bien no oyéndolas cantar, toda vez que no sólo la música sino el tono emocional, les da una significación, una expresión y un alcance que meramente escritas no pueden tener".*

Por lo común, las letras son de tradición popular, esto es anónimas, aunque llegaran a licenciarse derechos de autor para algunas tan antiguas como aquella que Camarón cantaba:

Al verte las flores lloran
Cuando entras en tu jardín,
Porque las flores quisieran
Todas parecerse a ti.

En el repertorio cantaor, hay letras de pique, letras carcelarias, letras de amor y muerte, que no me resisto a expurgar:

Yo ya no soy el que era
Ni quien solía yo ser.
Soy un mueble de tristeza
Arrumbao a la paré.

Veinticinco calabozos
Tiene la cárcel de Utrera.
Veinticuatro llevo andaos,
El más oscuro me queda.

Ni contigo ni sin ti
Tienen mis males remedio.
Contigo, porque me matas
Y sin ti, porque me muero.

Mataste a mi hermano.

No te he de perdonar.
Tú lo has matao liaíto en su capa,
Sin hacerte ná.

Tu calle ya no es tu calle,
Que es una calle cualquiera
Camino de cualquier parte.

Yo no le temo al castigo.
En medio la calle Nueva
Me paro y hablo contigo.

A mi me llaman el tonto
Porque me falta un sentío;
A ti te falta otra cosa
Que el tonto se lo ha comío.

Sin excluir, desde luego, el demonio de los celos:

La noche del aguacero
dime donde te metiste
que no te mojaste el pelo.

Zapatitos blancos,
Ni son tuyos ni son míos,
¿de quien son esos zapatos?

Hay letras de la copla que han pasado al repertorio cantaor a través de esa llave maestra que es la bulería, por cuyo compás podría cantarse hasta la guía telefónica. Pero también hay otras como las que interpreta el maestro Chano acordándose de La Niña de los Peines, que provienen del carnaval de Cádiz, una insólita modalidad musical que también ha influido poderosamente en la copla y en la canción de autor. Y viceversa:

A la venta ponen
estos anticuarios
esta gran cazuela que tiene más de quinientos años
la doy en mil duros
y es casi de balde
y esta gran cazuela tenía un mérito bastante grande
la cazuela que aquí les presento
es de una sustancia que nadie conoce
fabricada en Medina Sidonia
el año cuarenta del siglo catorce
la tenía don Diego Sorullo
que era temporero de la catedral
se lavaba los pies los domingos
y aluego los lunes hacía poleás

Algunos de los versos del cante, por su impronta cotidiana y sin más ambición que la de contar un suceso nimio privado, recuerdan a los del blues:

Bartolo el de la Tomasa
Le dijo a Alberto una tarde:
Vamos a pedirle dos gordas
A la infeliz de tu madre

P`aguardiente en ca Cristóbal.

Y otras que han pasado a formar parte del repertorio del rock andaluz:

En un cuartito los dos
Veneno que tú me dieras,
Veneno tomaba yo,

Este texto lo canta actualmente Kiko Veneno en uno de sus temas más conocidos, en el que explora ese extraño maridaje entre copla, cante y canción que también se palpa en Pata Negra o, con posterioridad, en Navajita Plateá, Jarabe de Palo, o Los Delinqüentes, por citar formaciones de muy variado registro.

Muchos cantaores y tocaores urdieron sus propias letras, pero también hubo poetas que se aproximaron al mundo del flamenco, como desde luego Federico García Lorca que además de colaborar con Manuel de Falla en la organización del concurso de cante jondo de Granada de 1922, escribió poemas inspirados en ese viejo arte, como el que tributó a la guitarra: Paco de Lucía recobró en su disco *"Cositas buenas"* un viejo poema de Manuel Machado:

Una fiesta se hace
Con tres personas:
Uno baila, otro canta
Y el otro toca.
Ya me olvidaba
De los que dicen "Olé"
Y tocan palmas.

Otro poeta, Fernando Villalón, definió a la soleá con las siguientes palabras:

Es el canto del pobre que se encuentra en la vida
Sin protección de nadie, sin familia y sin fe.
Sus notas son llamadas a la madre querida,
Al hijo que mataron... al amor que se fue.

En sus Romances del 800, Villalón incluyó esta letra que mucho después cantaría Camarón de la Isla:

El barquito de vapor
Está hecho con la idea
Que echándole carbón
Navega contra marea.

Pero es que Camarón, en su disco *"La leyenda del tiempo"* cuya estética responde plenamente a la de la canción de autor, llegó a interpretar y lo siguió haciendo hasta su muerte, sin saber quizá qué era lo que estaba cantando, una rubayata de Omar Keiam, la que reza:

Viejo mundo
que el caballo blanco y negro
del día y de la noche
atraviesa al galope

eres el triste palacio
donde cien príncipes soñaron con la gloria
donde cien reyes soñaron con el amor
y se despertaron llorando
poquito de pan
y un poquito de agua fresca
la sombra de un árbol
y tus ojos
no hay sultan mas feliz que ellos
ni mendigo mas probe.

Uno de los viajes literarios y musicales más interesantes es el del Pequeño Vals Vienés, de Federico García Lorca, que interpretase Leonard Cohen, en inglés, con el título de "Take this waltz".

Now in Vienna there's ten pretty women
There's a shoulder where Death comes to cry
There's a lobby with nine hundred windows
There's a tree where the doves go to die
There's a piece that was torn from the morning
And it hangs in the Gallery of Frost

Ay, Ay, Ay, Ay
Take this waltz, take this waltz
Take this waltz with the clamp on its jaws
Oh I want you, I want you, I want you

No hay que olvidar que Cohen es discípulo del poeta canadiense Irving Layton, que fue uno de los primeros traductores de Lorca al inglés. La canción apareció en el disco colectivo *"Poetas en Nueva York"* y en su disco *"I´m your man"*. Y fue Enrique Morente quien con la misma melodía la hizo regresar a su idioma original en "Omeg".

En Viena hay diez muchachas,
un hombro donde solloza la muerte
y un bosque de palomas disecadas.
Hay un fragmento de la mañana
en el museo de la escarcha.
Hay un salón con mil ventanas.
¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals, este vals,
este vals con la boca cerrada.

En las últimas décadas, nuevos autores han ido cambiando la estética del flamenco, pero no sólo en su indumentaria o en su sonido, sino también en sus palabras. Así, Lole y Manuel se dejaron impregnar del espíritu del movimiento hippie en sus canciones flamencas pero ella terminó cautivada por el culto de la Iglesia de Filadelfia y entonando canciones cristianas.

Vicente Soto Sordera fue capaz de cantarle a Fernando Pessoa. Pero quizá las mayores sorpresas de los últimos tiempos provengan de cantaores como Diego Carrasco, digno heredero de André Breton que se aproxima al rap como Junior Miguez en temas como *"Inquilino del mundo"* o, desde luego, José Mercé quien, de la mano de Isidro Sanlúcar ha

sido capaz de hablar en su cante de pilas alcalinas, de los imposibles aparcamientos del amor o de reprocharle a su amada que se alejase de él en un tren de cercanías.
Quienes ponen cara rara ante tales heterodoxias olvidan sin duda la ya célebre guajira que hablaba de los papelones a los que llaman diarios o de esta serrana del siglo XIX que trataba un asunto absolutamente contemporáneo:

Al amor lo comparan
Con el cigarro;
Nadie lo deja y todos
Quieren dejarlo.
Y el que lo deja
Es para volver luego
Con mayor fuerza.

LA RENOVACIÓN DE LA COPLA

Durante mucho tiempo, a la canción de autor y al flamenco le dio repelús la copla, constreñida a la estética de la dictadura hasta que el dibujante Nazario fue capaz de firmar uno de sus cómics underground, en la revista Star, versionando *"Tatuaje"*, lo que le valió una demanda ante los tribunales por parte de los herederos de su autor. El litigio, por cierto, se resolvió a favor de él, con interpretaciones incluidas de dicho cantable.

La renovación de la copla vendrá mucho más tarde, de la mano de intérpretes como Pepa Flores, Pasión Vega, Diana Navarro o Clara Montes, para las que componen creadores de vanguardia, en un abanico que lleva desde Joaquín Sabina al propio Javier Ruibal. Por no hablar de los creadores del Manifiesto Canción Sur de Granada como Antonio Mata, Enrique Moratalla o Raúl Alcóver, así como otros cantantes y formaciones de otras provincias andaluzas desde Jarcha y Maritirio o Ángel Corpa surgidos de dicho grupo, o los sevillanos Benito Moreno, Romero Sanjuán o Pepe Begines, fundador del agropop a bordo del grupo "No me pises que llevo chanclas".
Pero su historia siempre fue igual de heterodoxa, como pueden demostrar fehacientemente Imperio Argentina o Sara Montiel. Junto a ellas, Manuel Francisco Reina propone un nomenclátor en el que figurarían, en su realidad o en su entorno, por orden alfabético, intérpretes como Dolores Abril, Carmen Amaya, Angelillo, Tomás de Antequera, La Argentinita, Bambino, Manuel Bandera, Conchita Bautista, Pepe Blanco, Concha Buika –una mayorquina de origen guineano guiada por el productor Javier Limón--, Carlos Cano, Manolo Caracol, Estrellita Castro, Diego El Cigala, Antoñita Colomé, Marían Conde, Penélope Cruz, Marujita Díaz, Plácido Domingo, Rocío Dúrcal, Manolo Escobar –que inspiró a Joan Manuel Serrat *"Qué bonito es Badalona"* y terminaron cantándola a dúo--, Falete, Rafael Farina, El Fary, Bibiana Fernández, Rosita Ferrer, Lola y Carmen Flores, Lolita y Rosario, las hijas de la Faraona; Pepa Flores, Aurora Guirado, Perlita de Huelva, Pastora Imperio, María Jiménez, Joselito, Rocío Jurado, la argentina Libertad Lamarque, Malu, Concha Márquez Piquer, Mayte Martín, Martirio, Carmen Maura, Raquel Meller, Mikaela, Nati Mistral, Rosario Mohedano, Amalia Molina, Ángela Molina, Antonio Molina, Miguel de Molina, María del Monte, Clara Montes, Gracia Montes, Carmen Morell, Antoñita Moreno, Estrella Morente, Emilio El Moro, Diana Navarro, Luisa Ortega,

Isabel Pantoja, La Paquera de Jerez, Carmen París, Niña Pastori, Mari Paz, Pepe Pinto, El Príncipe Gitano, Pitingo, Concha Piquer, Encarnita Polo, Miguel Poveda, Juanita Reina, Charo Reina, Miguel de los Reyes, Paquita Rico, Pedrito ¨Rico, Macarena del Río, María José Santiago, Carmen Sevilla, Lolita Sevilla, Pastora Soler, Blanquita Suárez, Gracia de Triana y la grandiosa Marifé—Felisa Martínez López, el último gran mito vivo del género--, Rosarillo de Triana, Juanito Valderrama, Valderrama hijo, Carlos Vargas, Pasión Vega, Concha Velasco, o María Vidal.

Faltan otros, claro, como el sorprendente Tony Zenet, María Dolores Pradera, Enrique Montoya, Alejandro Sanz, Alberto Pérez, Alba Molina, Chico Ocaña y Los Mártires del Compás, Ea, Contradanza –se denominan folk de autor--, La Hoguera, La Jambre, Laura Granados, o todo el elenco del programa de Canal Sur *"Se llama copla"*.

El renovador por excelencia de la copla fue Carlos Cano quien además de ofrecer versiones de títulos clásicos –nuestros standares—apoyó una regeneración del género y la invención de nuevas melodías, como el rescate de la habanera. Las primeras, las *"Habaneras de Cádiz"*, reinan en su *"Cuaderno de coplas"* (1985). La compuso junto con Antonio Burgos, el periodista y escritor sevillano con quien iniciará una secuencia de colaboraciones periódicas.

> *"Este tema significó mi reencuentro con América en general y Cuba en particular. Cuando te das cuenta de que en las calles de La Habana los niños hablan igual que en Cádiz llegas a la conclusión de que es exactamente lo mismo que dice la canción '... La Habana es Cádiz con más negritos,/ Cádiz es La Habana con más salero"*.

Se trataba de la recreación musical de unas declaraciones de Lola Flores en el sentido de que La Habana era como Cádiz con más negritos, un parecido arquitectónico que se base en la estructura militar de los baluartes, también muy similar a los de ambas ciudades, San Juan de Puerto Rico, Cartagena de Indias, Veracruz, Santo Domingo, Montevideo o Manila, entre otras.

Antonio Burgos y Carlos Cano crearon aquel manifiesto inolvidable de Las Habaneras en los primeros días del otoño de 1984, cuando decidieron irse juntos de fin de semana a Matalascañas, frente al Parque de Doñana. El proceso de creación de las mismas, del que ambos han dado cuenta, nos avisa sobre cómo el concepto de autoría, en el último tercio del siglo XX, ya es tan concreto como difuso, en gran medida heterodoxo. Primero escribieron la letra y, luego, la música, mecida por los acordes de *"La viudita naviera"*, de José María Pemán, tal y como recordaba Burgos en un artículo publicado por la revista "Andana", a 7 de noviembre de 1985. Pasada por el tamiz de Paco Alba era aquella *"viudita que se va a casar por poder.... por poder tener un marío que la lleve a la Alamea, y con el chisme que es como un jazmín que se convierte en palmera..."*. A partir de esa inspiración inicial, *"ya solo hubo que dejar hablar al corazón que Carlos y yo habíamos encontrado en La Habana"*. Pero faltaba la argamasa del cuplé para darle sentido a la partitura entera: *"Había que meter una salina de don José Carranza a modo de estribillo de cuplé para rematar la copla"*, escribía Burgos. Fue entonces cuando dieron en el clavo: *"Carlos Cano había venido diciendo de Cuba que quien tenía razón era Lola. Cuando fue a cantar a La Habana de Batista y le preguntaron qué le parecía aquello dijo: 'Hijo, esto es como Cádiz,*

pero con negros y con más palmeras que las que hay en el Parque Genovés" –relataba Burgos--. Había que meter la genialidad de Lola, que no era otra que la gracia de Cádiz". Y así fue saliendo aquella mudanza: "Que tengo un amor en La Habana/ y el otro en Andalucía,/ no te he visto yo a ti, tierra mía,/más cerca que la mañana/ que apareció en mi ventana/ de La Habana colonial/ tó Cádiz, la Catedral, La Viña y El Mentidero.../Y verán que no exagero/si al cantar la habanera repito:/ La Habana es Cádiz con más negritos,/Cádiz, La Habana con más salero".

> *"Antonio lo cuenta con mucha gracia y dice que salió de un tirón –rememoraba Carlos--. No, no fue de un tirón, aunque casi. Cogimos un esquema, y a partir de ahí, como si fuera una habanera de 'La viudita naviera' de Pemán, empezamos a hablar de cosas. La clave era que La Habana es Cádiz con negritos y empezamos a trabajar. En un momento dijo Antonio que se iba a ducha y yo le contesté que cuando saliese ya tendría terminada la habanera. Era una broma, pero pronto estuvo acabada. El setenta por ciento de la letra y de la música la hicimos entonces, en Matalascañas. El resto, bueno... antes habíamos hablado muchísimo. Había un deseo de hacer algo juntos, que yo no he vuelto a sentir por nadie. ¡Ni con él mismo! Es curioso, pero no soy amigo de colectividades, y Antonio y yo somos distintos. Yo soy una persona, por ejemplo, que rompo mucho. Antonio no rompe casi nada. No digo que esto sea ni bueno ni malo, sino que lo estoy definiendo simplemente. Antonio, lo que hace, está bien hecho, como buen periodista. Yo, lo que hago, está mal hecho, de entrada".*

Lo cierto es que aquel fue el principio de una fecunda aunque breve relación creativa: *"Carlos, con su guitarra, tomando notas, iba componiendo verso a verso la música de mi letra... Y no había pasado más de una hora de aquella borrachera de Hércules y de los leones, La Habanera estaba compuesta y, entonces, nos abrimos a cantarla"*.

Y así fue saliendo aquella mudanza: "Que tengo un amor en La Habana/ y el otro en Andalucía,/ no te he visto yo a ti, tierra mía,/más cerca que la mañana/ que apareció en mi ventana/ de La Habana colonial/ tó Cádiz, la Catedral, La Viña y El Mentidero.../Y verán que no exagero/si al cantar la habanera repito:/ La Habana es Cádiz con más negritos,/Cádiz, La Habana con más salero".

A Burgos, el comparsista Antonio Martín terminó bautizándolo como *"El tío de las habaneras"*. Y junto a Carlos Cano terminaron pronunciando el pregón del carnaval de Cádiz en 1988.

> *"Las Habaneras de Cádiz –añadió—las hice con Antonio Burgos. Es un poco como un viaje de ida y vuelta al Caribe en barco. A veces, entre la partida y el regreso no tienes muy claro dónde estás de verdad. Si allí o aquí. Descubrí América, ésa que tanto cuesta de teorizar en discursos políticos y, sobre todo, me siento orgulloso de haberlo hecho varios años antes de los fastos del 92 para conmemorar el Quinto Centenario del descubrimiento. Lo único que yo pretendía era demostrar que, para explicar todo eso, era más sencillo escuchar un bolero de Los Panchos que un discurso político. Entre mis experiencias y las de Antonio, surgió la canción. Me fascinó ver que la gente de esos países utiliza las mismas expresiones que nosotros como, por ejemplo, '¿tienes guita?'. Te sorprende que una gente tan distinta, en un momento dado, pueda decir exactamente lo mismo que tú, sólo que con un acento diferente. Las eses más bonitas del idioma español no las pronuncian en Valladolid, sino en Méjico. Parece que detrás de un*

> *mejicano siempre va a venir alguien del barroco, como Quevedo o Lope de Vega. Es una de las cosas que me fascinó".*

El éxito de *"Las Habaneras de Cádiz"* fue inmediato. Al día de hoy, la han interpretado desde María Dolores Pradera a Pasión Vega, quien llega a definirlas con las siguientes palabras: *"A veces, Carlos parecía una mujer cantando. De la propia sensibilidad, del gusto que derrochaba"*. Otras versiones correrían a cargo de Chano Lobato, Nati Mistral, Los del Río, varias corales y grupos mediterráneos de habaneras, el coro gaditano de Julio Pardo, la comparsa España La Nueva y, como un boomerang, la voz cubana de Liuba María Hevia. La página de Internet de Antonio Burgos es prolija a la hora de enumerar sus intérpretes:

> *"Figura en el repertorio de muchas bandas de música, como la del buque-escuela 'Juan Sebastián Elcano' y de diversas tunas universitarias, como Telecomunicaciones de Valencia, Empresariales de Jerez, Tuna de Torrox o la Tuna Femenina de Derecho de Alicante".*

En un mundo globalizado, a menudo de forma que a muchos nos inquieta, también la música ha sufrido ese proceso de globalización. La mezcla y la heterodoxia resultan claves en ese proceso, cuando ya no se trata de que Juan Peña El Lebrijano o Segundo Falcón compartan escenario con una orquesta andalusí, sino que pueden hacerlo con un grupo de música senegalesa o Paco de Lucía dialogar musicalmente con Chick Corea y Wynton Marsalis. La autoría, en muchos casos, se diluye o tan sólo interesa a efectos de cobro de los réditos de la SGAE. Como ejemplo, la bulería que suele interpretar Javier Ruibal, el más flamenco de los cantautores o el más cantautor de los flamencos, en donde entremezcla estrofas populares con otras compuestas por Pepe de Lucía, por Joaquín Sabina y por sí mismo.

En gran medida, en los últimos años, se ha consolidado en la antigua tonadilla un profundo aire de renovación que en la canción de autor se hace imparable –jóvenes autores como Paco Cifuentes o Joaquín y Chiqui Calderón se han apartado definitivamente de las raíces andaluzas como único epicentro creativo. Pero eso también ocurre en otros géneros y estilos, a menudo desde hace mucho más tiempo. Como el flamenco y la canción de autor, sin ir más lejos, que ya viven de otros vientos y abandonaron hace un mundo cualquier habitación cerrada. El niño gitano de Jerez que cincuenta años atrás sólo guardaba memoria musical de Manuel Torre o de los cantes ancestrales de Santiago y de La Plazuela, lleva hoy un Ipod pegado a la oreja, por donde le entran todos los sonidos del planeta.

LA AUTORÍA DUDOSA

Desde ese punto de vista, ¿hasta qué punto la autoría de La Leyenda del Tiempo corresponde estrictamente a su genial intérprete Camarón de la Isla, a los autores de la música o de las letras, tan diversos en su edad e influencias, o el trabajo del productor Ricardo Pachón al frente de aquella empresa? Pero, ¿qué ocurre cuando el productor es al mismo tiempo el compositor de la obra? La cuadratura de ese proceso, en el ámbito del

pop, pudiera ser Nacho Cano y algunas de sus aventuras en solitario, para las que ha necesitado el concurso de diferentes vocalistas. O el caso de Javier Limón, en diferentes peripecias musicales pero muy en especial su disco *"Mujeres de agua"*, en donde concilia voces femeninas de distintos enclaves del Mediterráneo desde Carmen Linares o La Susi a la turca Aynur, en un mismo propósito: la interpretación de una obra propia con una fuerte base conceptual.

La heterodoxia del flamenco permitió que, en su día, Carmen Linares también grabase *"Un ramito de locura"* con Gerardo Núñez, un álbum más próximo al jazz que al flamenco. O, en un diálogo nutricio a través del mar, el cantaor granadino Manuel Lorente reinterprete al cantautor mexicano Cuco Sánchez con la guitarra de Paco Cortés, o que El Cabrero imite al tango argentino sin traducirlo necesariamente a las claves del flamenco. O que Diego El Cigala triunfe con un disco de boleros con el piano de Bebo Valdés y Mayte Martín hubiera hecho antes lo propio con Tete Montoliu. Por no hablar de las extrañas conexiones con Brasil que llevaron al bailaor David Morales a montar un espectáculo sobre la obra de Antonio Carlos Jobin, bajo el título de *"Abraçados"*, o mucho antes, trajo desde allí a Raimundo Fagner para grabar *"Traduzirse"*, un álbum de comienzos de los años 80 en donde versionaba a Camarón o a Manzanita, sin ir más lejos.

Quizá, en ciertos casos y en algunos ámbitos, podamos hablar de una crisis de autoría en todos los géneros y que ese eclecticismo obedezca a una manifiesta falta de ideas. No hay tal. Lo que tal vez pase es que, al igual que ocurriese en el jazz, el concepto de standard se ha ido extendiendo a otras modalidades musicales y ya existan una serie de melodías que proceden del rock, de la copla, de la canción de autor o del flamenco más liviano o más mestizo, que son conocidas por músicos de diversas procedencias y que las incorporan a su repertorio con versiones que se acerquen a su estilo o que les permita improvisar en escena.

En el flamenco, siempre se habló de la argucia de firmar letras populares a nombre de los cantaores que las interpretaban. Florencio Ruíz Lara, Flores El Gaditano, no logró hasta ahora que se le reconozca la autoría de *"Qué bonita que es mi niña"*, la canción que mayor popularidad arrojó sobre el Trío de los Gaditanos.

Cierto es que esas extrañas prácticas cada vez ocurren menos, en gran medida por el hecho de que desde las sociedades de gestión suele prestarse mayor vigilancia a este hurto o suplantación de personalidad. O, también, por la mayor formación de los artistas, a menudo académica, que les permite crear sus propios textos o seleccionar poemas ajenos que interpretar.

El mayor problema que aflige a unos y a otros no estriba tanto en el reconocimiento de la autoría sino en la selección de los contenidos. ¿Cómo narrar lo que ocurre hoy desde las páginas abiertas del flamenco, de la copla, de la canción de autor o de cualquier otro ritmo? Esa es la cuestión.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Caballero, Ángel: Historia del Cante Flamenco. Madrid: Alianza, 1981.Reed. Alianza, 1986.

Álvarez Caballero, Ángel: Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco. Madrid: Editorial Cinterco, 1988.

Álvarez Caballero, Ángel. El baile flamenco. Madrid, Alianza Editorial, 1998.
Arévalo, A.: La copla andaluza. Córdoba, 1947.

Arrebola, Alfredo: Cantes gitano-andaluces básicos. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. Cádiz, 1986.

Arrebola, Alfredo: Los cantes preflamencos y flamencos de Málaga. Cantes gitano-andaluces básicos. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1987.

Arrebola, A.: La espiritualidad en el cante flamenco. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988.

Balmaseda, M.: Primer cancionero flamenco. Sevilla, 1881.

Barrios, Manuel: Gitanos, moriscos y cante flamenco. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo, 1989.

Béla Bartók: Escritos sobre música popular. Madrid: Siglo XXI.

Belouch, Azis: Cante Jondo. Su origen y evolución. Madrid: Ediciones Ensayos, 1955.

Blas Vega, José: Vida y cante de Don Antonio Chacón. La Edad de Oro del Flamenco 1869-1929. Ayuntamiento de Córdoba, 1986. 2ª Edición: Cinterco. Madrid, 1990.

Blas Vega, José: Silverio, rey de los cantaores. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba, 1995.

Blas Vega, José. La canción española: de la Caramba a Isabel Pantoja. Barcelona, Taller El Búcaro, 1996.

Blas Vega, José: El flamenco en Madrid. Almuzara. Madrid, 2006.

Blas Vega, José: Los cafés cantantes de Madrid. (1846-1936). Guillermo Blázquez Editor. Madrid, 2006.

Blas Vega, J.; Ríos Ruíz, M.: Los cafés cantantes de Sevilla. Madrid: Ed. Cinterco, 1987.

Blas Vega, José; Ríos Ruíz, Manuel: Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco. Madrid: Editorial Cinterco, 1988.

Bohórquez, Manuel. La Niña de los Peines en casa de los Pavón.-Ed. Signatura.- Sevilla, 2000
Burgos, Antonio Juanito Valderrama: mi España querida. Madrid, La Esfera de los Libros, 2004

Caba, Carlos et Pedro: Andalucía, su comunismo y su Cante Jondo. Madrid: Universidad de Cádiz, 1988.

Caballero Bonald, J. M.: El baile andaluz. Barcelona: Editorial Noguer, 1967.

Caballero Bonald, J. M.: Luces y sombras del flamenco. Sevilla: Algaida, 1988.

Camacho Galindo, Pedro: Los payos también cantan flamenco. Demófilo. Madrid, 1977.

Cano, Manuel: La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco. Córdoba: Ediciones Anel, 1986.

Cansinos Assens, Rafael: La copla andaluza. Madrid: Demófilo, 1976.

Casas, Ángel. 45 revoluciones en España. Dopesa, 1972.

Claudín, Víctor. Canción de autor en España. Ediciones Júcar, 1982 (288 pág). Los Juglares Serie Especial

Cobo, Eugenio: Pasión y muerte de Gabriel Macandé. Demófilo. Madrid, 1977.

Cobo, Eugenio: El flamenco en los escritos de la restauración (1876-1890). Aquí +

Multimedia. Cornellá. Barcelona, 1997.

Cobo, Eugenio. Vida y Cante del Niño de Marchena. -Ed. Virgilio Márquez.- Córdoba, 1990
Crivilé, Josep: Historia de la música española, vol. 7, El folklore musical. Madrid: Alianza, 1988.

Cruces Roldán, Cristina y otros. El flamenco; Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural. Sevilla, Centro Andaluz del Flamenco, 1996

Dumas, D.: La poesie populaire des gitans d'Andalousie. Montpellier: Universit´t de Montpellier, 1971.

Estébanez Calderón, Serafín: Asamblea General de los Caballeros y Damas de Triana. Madrid, 1846.

Estébanez Calderón, Serafín: Escenas Andaluzas. Baltasar González. Madrid, 1847.

Falla, Manuel de: El "Cante Jondo" (Canto primitivo andaluz). Granada, 1922.

Fernández Bañuls, J. A. y Pérez Orozco, J. M.: La poesía flamenca lírica en andaluz. Sevilla, 1983.

Gamboa, José Manuel. Perico el del Lunar.-Editorial de la Posada.-Córdoba, 2001
Gamboa, José Manuel y CALVO, Pedro: Guía libre del flamenco. SGAE. Madrid,

2001.

Gamboa, José Manuel y Núñez, Faustino. "Camarón, vida y obra". SGAE, 2003.

Gamboa, José Manuel y Núñez, Faustino. Flamenco de la A a la Z. Madrid, Espasa, 2007.
García Gil, Luis. Serrat, canción a canción. Ronsel, 2005.

García Gil, Luis. "Yupanqui, coplas del payador perseguido". Ed. Rama Lama Music, Barcelona, 2007

García Gil, Luis "Jacques Brel, una canción desesperada". Ed. Milenio. Barcelona, 2009.

García Gil, Luis "Serrat, Cantares y Huellas". Ed. Milenio. Barcelona, 2010.

García Gómez, Emilio: Poemas arábigo-andaluces. Madrid: Col. Austral, n.° 112.

García Gómez, Emilio: "Las jarchas". In: El comentario de textos, IV: La poesía medieval. Madrid : Castalia, 1984.

García Lorca, Federico: Arquitectura del cante jondo. Madrid, 1932.

García Lorca, Federico: Importancia histórica y artística del primitivo canta andaluz llamado cante jondo. En: "Manuel de Falla y el cante Jondo" de Eduardo Molina Fajardo, Universidad de Granada, Cátedra Manuel de Falla, 1962.

García Lorca, Federico: Poema del cante jondo. Varias ediciones.

García Lorca, Federico: Romancero gitano. Varias ediciones.

Gerena, Manuel.: Cantes del pueblo para el pueblo. Barcelona, 1975.

González Climent, Anselmo: Antología de poesía flamenca. Madrid: Escelicer, 1961.

González Climent, Anselmo: Flamencología. Madrid: Escelicer, 1964.

González Climent, Anselmo: Cante en Córdoba (Concurso Nacional de Cante Jondo). Escelicer. Madrid, 1957.

González Climent, Anselmo: ¡Oído al Cante! Escelicer. Madrid, 1960. Reeditado en 1973.

González Climent, Anselmo: Bibliografía flamenca. Escelicer. Madrid, 1966.

González Climent, Anselmo. Pepe Marchena y la ópera flamenca…y otros ensayos. Demófilo. Madrid, 1975.

González Climent, Anselmo y Blas Vega, José: Segunda bibliografía flamenca. El Guadalhorce. Málaga, 1966.

González Hervas, E.: Cante flamenco y Cante gitano. Zarauz, 1968.

González Lucini, Fernando: Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España, Ed. Fundación Autor, Madrid, 2006.

González Lucini, Fernando: Manifiesto Canción del Sur. De la memoria contra el olvido, Junta de Andalucía, 2004.

Grande, Félix: Agenda flamenca. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1985.

Grande, Félix: Memoria del flamenco I y II. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

Grande, Félix: García Lorca y el flamenco. Madrid: Mondadori, 1992.

Gutiérrez, Balbino. Enrique Morente, la voz libre. SGAE, 2010.

Gutiérrez Carbajo, F.: La copla flamenca y la lírica de tipo popular. (2. vol.). Madrid: Cinterco, 1990.

Herrero, Germán: De Jerez a Nueva Orleáns. Análisis comparativo del flamenco y del jazz. Granada: Editorial Don Quijote, 1991

Hurtado Balbuena, Sonia. La copla: la poesía popular de Rafael de León. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2006.

Infante Pérez, Blas: Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo. Sevilla: Junta de Andalucía, 1980.

Lavaur, Luis: Teoría romántica del cante flamenco. Editora Nacional. Madrid, 1976.

Leblon, Bernard: Los gitanos de España. El precio y el valor de la diferencia. Barcelona: Editorial Gedisa, 1993.

Lefranc, Pierre: El Cante Jondo. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2000.

Lencero, Carlos. Sobre Camarón. La leyenda del cantaor solitario. Alba Editorial, 2004.

Lluch, Fernando. Reivindicación del Cante Jondo. Valencia, 1932.

López Ruíz, Luis: Guía de flamenco. Istmo. Madrid, 1999.

Luna, José Carlos.: De cante grande y de cante chico. Madrid, 1926. Segunda edición. Madrid, Escelicer, 1942.

Machado y Álvarez, Antonio (Demófilo): Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo. El Porvenir. Sevilla, 1881. Segunda edición. Demófilo, Madrid, 1975. Tercera edición, Cultura Hispánica, 1975.

Mairena, Antonio (Antonio Cruz García): Las confesiones de…. Edición elaborada por Alberto García Ulecia. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1976.

Manfredi, Domingo: Geografía del cante jondo. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1988.

Martín Salazar, Jorge: Los cantes flamencos. Granada, 1991.

Moix, Terenci. Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo. Barcelona, Plaza & Janés, 1993

Molina Fajardo, E.: El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia. Granada, 1974.

Molina Fajardo, Eduardo: Manuel de Falla y el cante jondo. Granada: Universidad de Granada, 1990.

Molina, Ricardo: Misterios del arte flamenco. Barcelona, 1967.

Molina, Ricardo y Mairena, Antonio: Mundo y formas del cante flamenco. Sevilla, Granada: Al-Andalus, 1971.

Molina, Romualdo; Espín, Miguel: Flamenco de Ida y Vuelta. VII Bienal de Arte Flamenco, Sevilla, 1992.

Monleón, José. Lo que sabemos del flamenco.-Madrid.-Gregorio del Toro Ed. 1967

Montiel, Enrique. Camarón, Vida y muerte del cante Ediciones B. 1993
Morales, Juan Miguel: Retratos de cantantes, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 2001.

Moreno Galván, Francisco. Letras flamencas completas.-Morón de la Frontera.-Cristino Raya Gonzalez, 1998.

Moreno Galván, Francisco: Letras flamencas de Francisco Moreno Galván. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

Newton, F.: Une sociologie du jazz. Paris: Flammarion, 1966.

Núñez de Prado, G. Cantaores Andaluces. Historias y leyendas..Barcelona. Manci, 1904

Ortíz Nuevo, José Luis. Las mil y una historias del Pericón de Cádiz. -Ed. Demófilo- Madrid, 1975.

Ortíz Nuevo, José Luis. Pepe el de la Matrona. Recuerdos de un cantaor sevillano. -Ed. Demófilo,.Madrid, 1975.

Ortíz Nuevo, José Luis. Tío Gregorio, Borrico de Jerez. Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Jerez, 1984.

Ortíz Nuevo, José Luis De las danzas y andanzas de Enrique el Cojo.-Ayuntamiento de Sevilla.-Sevilla 1984

Ortíz Nuevo, José Luis: Pensamiento político en el cante flamenco. Antología de textos desde los orígenes a 1936. Barcelona: Biblioteca de la cultura andaluza, 1985.

Ortíz Nuevo, José Luis. Anica la Piriñaca, Madrid, Hiperión, 1987.

Ortíz Nuevo, José Luis. ¿Se sabe algo?.Viaje al conocimiento del arte del flamenco en la prensa sevillana del siglo XIX.-Ed. El Carro de las Nieves. Sevilla, 1990.

Pardo, José Ramón. Historia del pop español. Rama Lama Music. Barcelona, 2005.

Pedrell, Felipe: Cancionero musical popular español. Valls, 1922.

Peñasco, Rosa La copla sabe de leyes. Madrid, Alianza Editorial, 2000

Peregil, Francisco. Camarón de la Isla. El Pais. Aguilar. 1993 (incluye CD)

Pineda Novo, Daniel Las folklóricas. Sevilla, J. Rodríguez Castillejo, 1990

Plata, Juan de la. Flamencos de Jerez.-Jerez de la Frontera.-Cátedra de Flamencologia, 196l.

Plaza, Martín de la. Maestro Quiroga, compositor: de la A a la Z: discografía y filmografía comentadas. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

Pohren, Donn E.: El arte del Flamenco (The Art Of Flamenco, 1962). Morón (Sevilla): Sociedad de Estudios Españoles, 1970.

Pohren, Donn E.: Lives and Legends of Flamenco. Sevilla. Las Rozas (Madrid): Society of Spanish Studies, 1988.

Pohren, Donn. Paco de Lucía and Family. The master plan. Society of Spanish Studies. 1986.

Pradal de Martín, M.: La copla popular andaluza. Toulouse: Universidad de Toulouse, 1967.

Quiñones, Fernando. El flamenco, vida y muerte. Barcelona, plaza y Janés, 1971. Reed. Barcelona, Laia, 1982.

Quiñones, Fernando. De Cádiz y sus cantes.-Ed,. de Centro.-Barcelona, 1974.

Quiñones, Fernando. ¿Qué es el flamenco? Madrid, Cinterco, 1993.

Quiñones, Fernando. Antonio Mairena.-Su obra, su significación.-Ed. Cinterco.-Madrid, 1989

Retana, Álvaro. Historia de la canción española. Madrid, Ed. Tesoro, 1967

Ramos, Antonio y otros. “Carlos Cano, una vida de coplas”. Ed. Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2006.

Ribera, Julián: La música árabe y su influencia en la española. Madrid: Mayo de Oro, 1985.

Ríos Ruíz, Manuel: Introducci6n al cante flamenco. Madrid,1972.

Ríos Ruíz, Manuel: Rumbos del cante flamenco. Barcelona, 1975.

Ríos Ruíz, Manuel: Historias y teorías del Cante Jondo. Madrid: El Búcaro, s/a.

Ríos Ruíz, M.: Introducción al cante flamenco. Madrid, 1972.

Rodríguez, José Manuel "Rodri" Una historia de la censura musical en la radio española: años 50 y 60. Madrid, RTVE Música, 2007

Rodríguez Marín, F.: Cantos populares españoles. Sevilla, 1882-1883.

Rodríguez Marín, F.: El alma de Andalucía en sus mejores coplas de amor. Madrid, 1929.

Rodríguez Marín, Francisco (1855-1943)La copla: bosquejo de un estudio folk-lórico. Madrid, [s.n.], 1910

Rodríguez Mateo, J.: La copla y el cante popular en Andalucía. Sevilla: Ed. Aljarafe, 1946.

Rodríguez Sánchez, Andrés. Camarón de la Isla. Se rompió el quejío Nuer Ediciones.1992

Román, Ignacio. Memoria de la copla. La canción española. De Concha Piquer a Isabel Pantoja. Madrid. Fundación Autor, 2006

Román, Manuel. Los grandes de la copla. Madrid. Ed. Alianza, 2010.

Ropero Núñez, Miguel: El léxico andaluz de las coplas flamencas. Sevilla: Aljar, 1984.

Rosales, Luis. Esa angustia llamada Andalucia. -Ed. Cinterco.- Madrid, 1987.

Newton, F.: Une sociologie du jazz. Paris: Flammarion, 1966.

Reina, Manuel Francisco. Un siglo de copla. Ediciones B, 2009.

Rivière, Margarita Serrat y su época: biografía de una generación. El País-Aguilar. 1998.

Salinas Rodríguez, José Luis: Jazz, Flamenco, Tango: Las orillas de un ancho río. Madrid: Catriel, 1994.

Sánchez Romero, J.: La copla andaluza. Sevilla, 1962.

Schucardt, H.: Los cantes flamencos. Sevilla, 1990.

Steingress, Gerhard: Sociología del cante flamenco. Jerez: Centro Andaluz del Flamenco, 1993.

Steingress, Gerhard: Sobre flamenco y flamencología.-Signatura Ediciones.-Sevilla, 1998.

Triana, Fernando de. Arte y artistas flamencos. Madrid, Helénica, 1935

Umbral, Francisco. Lola Flores. Barcelona, Dopesa, 1972

Urbano Pérez, M.: Pueblo y política en el cante jondo. Sevilla, 1980.

Vázquez Montalbán, Manuel . Crónica sentimental de España. Barcelona, Debolsillo, 2003

Vázquez Montalbán, Manuel. Cancionero general del franquismo, 1939-1975. Barcelona, Crítica, 2000.

Vázquez Montalbán, Manuel. Serrat. Ediciones Júcar (Colección Los Juglares) – Barcelona, 1972. En reedición de 2010: Editorial Nortesur.

REYES HABSBURGO Y BORBONES Y LA MÚSICA DE MÉXICO

Thomas Stanford
Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)

Resumen:
A partir de una vasta investigación de la música virreinal contenida en los archivos catedralicios de las ciudades de México y de Puebla de los Ángeles, el artículo se propone demostrar que la música popular del México actual —manifestada principalmente en sones mestizos— se relaciona con los estilos que se encuentran en los villancicos catedralicios que fechan de la época de la administración de los reyes Habsburgos, a partir de la Conquista y hasta el segundo cuarto del siglo XVIII.
Asimismo, propone justificar conclusiones paralelas a esta aseveración para demostrar la impopularidad de los gobiernos borbónicos entre el grueso de la población colonial, dada la escasa presencia de elementos derivados de los estilos "de conservatorio" de la música catedralicia de finales del siglo XVIII; y se describen *a grosso modo* los estilos musicales presentes en los archivos musicales de las catedrales de México y Puebla con el propósito de justificar estos planteamientos.

Palabras clave: Villancicos catedralicios, archivos musicales México y Puebla, música popular México, Habsburgos y Borbones, y estilos musicales.

The Music of Mexico in the Hapsburg and Bourbon Periods

Abstract:
An encyclopaedic investigation of the music of the Viceregal period found in cathedral archives in Mexico City and Puebla de los Ángeles leads Stanford to argue here that popular Mexican music today – principally manifest in *mestizo* music – is related to the styles of cathedral Christmas carols of the Hapsburg period, i.e., from the Conquest through the second quarter of the 18th century. In contrast, the paucity of late 18th century Conservatory-style cathedral music in these archives suggests that Bourbon governments were unpopular with the colonial populations they administered. A general summary of the musical styles present (and absent) in the musical archives of Mexico City and Puebla justifies these conclusions.

Keywords: cathedral (Christmas) carols, music archives of Mexico City and Puebla, Mexican popular music, Hapsburg, Bourbon, musical styles.

Stanford, Thomas. "Reyes Habsburgo y Borbones y la música de México". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 154-160, 2012, ISSN 1138-8579.

En últimas fechas los cuestionamientos respecto a las administraciones de los reyes borbónicos de finales del siglo XVIII, en lo tocante a México, se han vuelto de moda. Hay, a manera de tan sólo dos ejemplos de una bibliografía más extensa sobre este tema, el artículo "Economía y poder..." de Pedro Pérez Herrero (en José Francisco Román Gutiérrez, ed., **Las Reformas Borbónicas y el Nuevo Orden Colonial**, México, INAH, 1998, en el cual aparece una bibliografía más extensa), donde se cuestiona la productividad de la economía novo hispana de fines de la colonia; y un artículo de Jean Meyer, "La iglesia mexicana en el siglo XVIII"[82], donde afirma, respecto a aquellos gobiernos: "Por eso un Hidalgo, por eso un Morelos".

En mis propios trabajos con los manuscritos coloniales de los archivos de música de las catedrales de México y Puebla, tengo tiempo ponderando ciertos fenómenos que me parecen muy al propósito de las consideraciones presentes.

En los siglos XVI y XVII -período de reyes Habsburgos- hubo dos estilos musicales manifiestos entre las obras que se encuentran, los que en Italia se referían como *stile antica* y *stile nuovo*.

El primero marca una continuación con las tradiciones del Medievo y Renacimiento en los *motetes* -obras con texto en latín, basadas en melodías del canto llano-, universales en el siglo XVI. El otro, para las presentes consideraciones más al propósito, parte de tradiciones populares, y se integra a prácticas catedralicias hispanas hacia finales del XVI.

En particular es el villancico la forma musical característica de este estilo, género que, conviene recordar, desde su propio nombre se entiende como la música, canto y baile de un villano[83]; o sea, que imita la música del habitante de una villa. Este viene constituyendo la *música folklórica* de aquellas épocas, en imitación de los *sones*[84] de los campesinos e indios de los reinos de Castilla.

He trascrito a notación moderna los seis ciclos completos de villancicos navideños de Juan Gutiérrez de Padilla, compositor lumbrera de mediados del siglo XVII en la catedral de Puebla -¡plena época de Juan de Palafox y Mendoza!-. En estos ciclos cada villancico emula el estilo de los *sones* de los habitantes de algún reino particular: de Irlanda (el *irlandés*), las islas Canarias (el *canario*), de Galicia (el *gallego*), de Andalucía (de la morisma o jaques: la *jácara*), del África (de gente negra, la *negrilla*), etc. La diversidad de naciones aquí representada nos recuerda de la historia bíblica de como desde todos los rincones del mundo llegaron peregrinos al pesebre a rendir homenaje al Santo Niño. ¡Padilla, aquí, es un folklorista imitando los estilos de los *villanos* de cada una de estos grupos étnicos!

En estos manuscritos frecuentemente aparecen los nombres de los músicos que los interpretaban; por ejemplo, Sr. Nicolás Griñón, que tocaba arpa. Aparecen, también, los

[82] En: Thomas Stanford, ***Catálogo de los Acervos Musicales de las Catedrales Metropolitanas de México y Puebla…***, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

[83] Covarrubias Horozco, Sebastián, ***Tesoro de la lengua castellana*** (1611): "*Villanescas, las canciones que suelen cantar los villanos cuando están en solaz. Pero los Cortesanos remedándolas,*

nombres de monjas -parece que algunos de los villancicos se cantaron en el vecino Convento de la Santísima Trinidad de Puebla-. Futuras investigaciones habrán de revelar más respecto a estos músicos, algunos de los cuales probablemente no pertenecían a las capillas, y acaso eran aún campesinos, como sucedía en la Catedral de Granada hacia finales del siglo anterior[85].

Hacia mediados del siglo XVIII ya predomina un estilo que yo diría que es "de conservatorio". Ejemplos de este aparecen a finales del siglo anterior, cuando los encontramos entre las obras de maestros tales como Antonio de Salazar -alumno de Padilla-, y Manuel de Sumaya -el primer maestro catedralicio de México que sabemos que nació en este hemisferio-. Pero la mayor parte de la producción de los maestros de la época sigue dedicado a emulaciones de los sones mestizos contemporáneos, con compás sesquiáltero: el compás casi exclusivo de los sones mestizos, y de los villancicos en su imitación.

A veces obras en el nuevo estilo con textos en el español se denominan *cantadas* (es decir, equivalentes de la *cantatas* napolitanas), y marcan el arribo de nuevas influencias procedentes de aquel virreinato.

NÁPOLES AL PRINCIPIO DEL SIGLO XVIII

Desde los últimos años del siglo XVII había cuatro conservatorios de música en Nápoles[86], capital del virreinato del mismo nombre, y gobernado por el hijo mayor del rey de España. Desde aquellos conservatorios se empezaron a surtir de maestros las catedrales e iglesias principales del Imperio, como se habían surtido las iglesias mexicanas a partir de la escuela fundada por Gutiérrez de Padilla en Puebla durante la última mitad del siglo XVII. Los musicólogos han tachado, injustificadamente pienso, de "italiano" el estilo de los maestros egresados de los citados conservatorios, e igualmente el de sus imitadores, cuando aún no existía una identidad política italiana. Además, el estilo provenía de un reino español. Una identidad italiana no se gestaría sino hasta la época de Garibaldi, más de siglo y medio después, o apenas se encuentra naciente en las primeras óperas de Giuseppe Verdi -óperas patrióticas- hacia mediados del siglo XIX.

---

han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Este mismo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Cristo." **Diccionario de Autoridades** (Madrid, 1726-1739): "*Villano. Tañido de la danza Española, llamado así, porque sus movimientos son a semejanza de los bailes de loa Aldeanos.*"

[84] Una revisión del empleo del término son en la literatura colonial revela el sentido que tiene, ya que las definiciones de diccionario resultan muy ambiguas. Véase: Thomas Stanford, **El son mexicano**, México, FCE / SEP80, 1984.

[85] Dato derivado de una edición en tres volúmenes sobre las capillas de música de aquella catedral en la biblioteca de la Escuela de Música de la Universidad de Texas en Austin, cuya ficha no poseo.

[86] Comunicación personal del Dr. Craig Russell, investigador del California State Polotechnical University en San Luis Obispo.

CAMBIO DE ESTILO EN LA CATEDRAL DE MÉXICO

Con Ignacio Jerusalem y Stella (1707-1769) -egresado de uno de los citados conservatorios napolitanos, y activo en la capilla de la Catedral de México desde el año de su arribo en México en 1742-, los hermosos villancicos ya no son folklóricos. Son *arias* prodigiosas, con o sin el acompañamiento de coro, e invariablemente con dos violines virtuosos[87], y continuo[88]. Con los nuevos "villancicos de conservatorio" de Jerusalem se tiene, ya, el complemento instrumental más común de la Europa de la época. El compás nunca es sesquiáltero, rasgo casi universal de los *sones,* y, con estos los *villancicos* que los imitaban.

Jerusalem es portador de un nuevo estilo, mismo que yo caracterizaría de *churrigueresco*, por el evidente paralelismo entre este y los magníficos altares y fachadas de la época. Me parece que no es justo tildar de barroco este estilo -por lo menos en cuanto al estilo de Jerusalem-, ya que, en esencia, es constituida por una algarabía de ornamentos, pero tendidos sobre un marco bastidor de diseño parco, dada la falta general de la polifonía que sería general con un estilo musical barroco. Además, el estilo es obsesionado con cambios de dinámica, ¡rasgo clásico de la música de Haydn, Mozart y sus contemporáneos, compositores de la siguiente generación! Hay obras en las cuales hay hasta dos cambios de dinámica por compás. También llama la atención la preocupación con el arqueo de los instrumentos de cuerda y una notoria falta de simetría en sus líneas[89]. No me es claro si Jerusalem trajo este estilo desde su nativo pueblo de Lecce, en el "talón" de la bota italiana, donde su padre era maestro de capilla en la catedral local -que era jesuita-, y era, además, maestro en un teatro local, pero me parece que es posible que lo haya evolucionado aquí en la Nueva España con inspiración en la arquitectura que halló a su arribo[90]. Tampoco sé, a estas fechas, si su estilo halló alguna resonancia entre los compositores de la época, ya que tan sólo conozco algunas obras de un compositor solitario que parece darle eco: Tomás Ochando, organista, primero en la Catedral de Valladolid (hoy Morelia), y después, maestro de capilla en la Catedral de Guadalajara[91]. Su hijo, Pedro José Jerusalem no evidencia estilo parecido.

LA SITUACIÓN ACTUAL EN PROVINCIA

Ahora, lo que me llama la atención particularmente -y es uno de los principales motivos que me han conllevado a escribir las presentes líneas-, es que la música de provincia del siglo XX, parece seguir manifestando los mismos rasgos que se observan en los villancicos de Padilla y Sumaya. La *jácara*, género que se encuentra con frecuencia en los maitines de Navidad de Padilla, tenía un estilo de acompañamiento, probablemente tocado por una "guitarra española", como se les denominaba entonces a las de cinco órdenes (de ocho

[87] Hay que recordar que Jerusalem fue un virtuoso del violín. Fue contratado en España al elenco del Coliseo de México como tal en 1742.

[88] Consistiría en un violón, probablemente —ancestro inmediato del violonchelo moderno— segundado por un instrumento capaz de tocar armonías, como —lo más común, seguramente— un órgano, o un arpa, guitarra o, excepcionalmente, un clavecín.

cuerdas, frecuentemente), en un estilo que se denominaba "corrido"[92], con giro melódico característico de escala ascendiente y luego descendiente -y que hasta el día de hoy es común en los corridos mexicanos-. Las guitarras que se encuentran en la actualidad han evolucionado de estas "españolas", que ahora reciben nombres distintivos entre las diversas tradiciones regionales de la República: jaranas (nombradas, al parecer, por las fiestas en las cuales intervenían), vihuelas (nombre de un instrumento de maestros renombrados que pasó de moda en el siglo XVI), rabeles (instrumento popular de derivación mora que perdió vigencia en España durante el siglo XVI), cuatros, guitarras quintas, huapangueras, guitarrones, etc.

Para entrar en materia, me parece que estas últimas afirmaciones nos están demostrando que los gobiernos borbónicos no tuvieron acogido entre la gente común a finales de la colonia, ya que no prevalecieron sus gustos artísticos musicales entre los pueblos.

Por otro lado, en España se había prohibido el villancico desde finales del siglo XVI en la capilla de Felipe II, aún cuando siguió vigente en el Imperio Español durante todo el siglo XVII, y hasta la década de los años 60 del siguiente, cuando, al parecer, su prohibición dentro de la iglesia fue definitiva.

CAMBIOS EN EL GOBIERNO

Esa misma década vio la expulsión de los jesuitas y la confiscación de las cajas de comunidad de las repúblicas de indias, entre otros muchos sucesos: los cuales seguramente fueron poco populares entre los pueblos. En Yucatán las referidas cajas habían servido como una garantía contra las frecuentes hambrunas a causa de las peripecias del tiempo al fallar las cosechas, y contra las pestes. Se constituían, principalmente, de ganado; y su confiscación se volvió una de las principales causas que contribuyeron al estallido de la Guerra de Castas más de medio siglo después.

Volviendo a la ciudad de México, después de la muerte de Jerusalem, acaecida en 1769, la Catedral no volvió a contar con un maestro de capilla de la calidad de los anteriores. Él que siguió fue, aparentemente, un protegido de la virreina, la Marquesa de las Amarillas: don Matheo Tollis de la Rocca (sic). Durante su gestión los músicos de la capilla se quejaban de

---

[89] La notable violinista Beata Kukawska (concertino del Conjunto de Cámara de la Ciudad de México) me comentó alguna vez: "Tiene uno que permanecer bien despierto, al tocar la música de Jerusalem, porque, tan pronto crees que ha establecido un patrón, lo varía.".

[90] La mayoría de mis datos respecto a Jerusalem derivan del artículo biográfico de Robert Stevenson en **Inter-American Music Review**, Summer/Fall 1997, p. 57-61, revista que él edita. Los demás derivan de mis propias pesquisas.

[91] Estos datos derivan de un manuscrito inédito, y sin título, de Aurelio Martínez Corona, director del Coro de Niños de la Catedral de Guadalajara.

[92] **Diccionario de Autoridades**, v. 2 (1729), p. 617: "*Corrido. Usado como substantivo. Es cierto tañido, que se toca en la guitarra u otro instrumento, á cuyo son se cantan las que llaman Xácaras. Diósele este nombre por la ligereza y velocidad con que se tañe.*"

que fusilaba las obras de otros. Don Antonio Juanas, que le siguió al maestro Rocca, fue un compositor poco capaz, si de alguna inspiración.

En la Catedral de Puebla, el último maestro de capilla de la colonia fue Manuel de Arenzana, compositor de cierta capacidad, recomendado al puesto por Fray Martín Francisco de Cruzelaegui (maestro de música en el Colegio de San Fernando de México a los frailes franciscanos que se dirigían a la Alta California[93]). Tiene un estilo parecido al de la *opera bufa.*

El presupuesto de las capillas se había retirado del de la fábrica, y ya no permitía la contratación de maestros de la calidad de antes.

LA MAGNIFICENCIA

Desde el siglo XVII, los arquitectos, en la construcción de las iglesias, buscaban lo que se describía como *la magnificencia*. Esta era parte de una estrategia por parte de la Iglesia Católica para contrarrestar los movimientos protestantes que se presentaban en el norte de Europa. Con esto se procuraba crear, de los interiores de las iglesias, un paraíso terrenal: de tal suerte que el feligrés, al ingresar, se sintiera transportado a otra dimensión. Para tal efecto había presupuestos considerables consignados al rubro de *la fábrica*. De esta fábrica salían los fondos para la construcción de los templos, la compra de imágenes, óleos, ornamentos varios, incienso, y -lo que nos interesa aquí- los fondos para la capilla de música, sus papeles y sus instrumentos[94]. De este modo se creaba en los interiores de las iglesias un *Gestalt*, una experiencia totalizadora de esa *magnificencia* que derivaba de todos los sentidos: de la vista, el olfato, y el oído. Los reyes borbónicos, empeñados en guerras con el Gran Turco en el este del Mediterráneo como defensores de la Fe, despojaron la iglesia de este esplendor. La música ya no dependería de los fondos de la fábrica, como decíamos; pero también ya no se construían los altares de madera con incrustaciones de oro, sino de yeso y mezcla pintados.

FINALES DE LA COLONIA

Después del maestro Antonio Juanas en México, no volvió a haber más maestros de capilla, si bien Mateo Manterola fue nombrado *regente de la capilla*, entrado el siglo XIX. Las capillas habían perdido su presupuesto y su gloria, y el pueblo no se identificó nunca con el nuevo estilo musical que allí se encontraba. Evidencia de esto puede inferirse del hecho que el los músicos mexicanos no siguieron estos vaivenes políticos, sino que siguieron con su misma identidad, tal como la marcaba su música desde tiempo atrás. Esto nos demuestra que tampoco se identificaron jamás con el gobierno virreinal durante gobierno de Carlos III.

[93] Dr. William Summer, de Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, EUA, "*Música parroquial en la Alta California y el papel del Colegio Apostólico de San Fernando de la Ciudad de México*", artículo inédito.

Parece que cualquier movimiento o cambio político aceptado popularmente por un grupo se refleja mediante un cambio de estilo en su música[95].

Respecto a los gobiernos del siglo XVI en España, recordemos que estos se instalaron después de siglos de guerras de reconquista. Creo que casi podría decirse que la nobleza ibera era, en esas épocas y para los efectos prácticos, recién salida de las filas de su pueblo; y evidencia de esta cercanía entre los reyes y los gobernados puede verse, por ejemplo, en el hecho que salía el rey en las procesiones religiosas populares en la España de la época[96].

Así, se puede llegar a la conclusión de que los gobiernos de la última mitad del siglo XVIII no fueron jamás populares entre la gente común de la Nueva España, cuya música sigue exhibiendo muchos de los mismos rasgos[97]que encontramos entre los villancicos del siglo XVII. Esto no parecería una conclusión muy trascendental tal vez, pero al lector acaso le parecerá novedoso observar como la música puede revelarnos datos políticos de tiempos pasados (¡y de actuales!). Universalmente marca identidades; así que, a partir de ella, podemos desprender las afiliaciones de un pueblo.

[94] Estos datos tengo de un articulo inédito, "Escenarios barrocos de la música", de Mónica Martì en: **Catalogo de los Archivos de Música de las Catedrales de México y Puebla...,** de Thomas Stanford.

[95] Durante años, cuando era activo en la **Society for Ethnomusicología** en los Estados Unidos, anduve preguntando entre colegas si, en su experiencia, no fuera cierto que todo movimiento político siempre se marca con una música particular; y todos me respondieron que sí, sin excepción. También, puede uno ver la historia de la música de Occidente desde este punto de vista, y observar como los cambios políticos siempre van mano en mano con los cambios en los estilos musicales.

[96] Por ejemplo, el rey Carlos V salió en las procesiones conmemorando la victoria sobre los ejércitos de Suiza en Pavía y Milán. Pero, a manera de chisme sabroso, contrastemos esto con los casos de dos de los reyes borbónicos de finales del siglo XVIII: Fernando VII era un recluso. Enfermizo, dormía en una cama de la cual pendían los huesos de santos, y se nutría de la leche de una nodriza. A Carlos III le gustaba más de la cacería que de los asuntos de estado. A estas luces, ¿será de sorprenderse que estos gobiernos borbónicos eran poco eficientes y poco reconocidos por sus pueblos?

[97] A este respecto, no hemos señalado las semejanzas entre las coplas octosilábicas y su contenido machista, ni de las formas estróficas, generalmente con estribillo.

EL TAMBOR BLANQUEADO O LA CUBANIDAD MUSICAL, EN FERNANDO ORTIZ, COMO VANGUARDIA DE LAS RESISTENCIAS TRANSCULTURALES

José Antonio González Alcantud

Catedrático de Antropología Cultural (Universidad de Granada). Ex director y fundador del Centro de Investigaciones Etnológicas "Ángel Ganivet" y ex presidente de la Comisión Etnológica de la Junta de Andalucía. Profesor Visitante en diversas universidades extranjeras, tales como Harvard o la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París.

Resumen:
El etnólogo cubano Fernando Ortíz acuñó en los años treinta el concepto de "transculturalidad" para definir la realidad cultural y musical nueva que la identidad cubana le imponía. Este concepto partía de la conjunción de lo blanco y lo negro, con exclusión de lo indoantillano definitivamente desaparecido para él. En el análisis general del concepto, la música "diabólica" del tambor africano y su aceptación final por la música nacional cubana ocupa un lugar relevante. Una vez trazada la nueva realidad conceptual a Ortíz le sale un seguidor de calidad, el antropólogo Malinowski, que alza la transculturalidad como bandera de combate frente a la aculturación. Hoy día el término transculturalidad forma parte del discurso de la poscolonialidad, pero tiene una virtud frente a otros, como culturas híbridas: que no ha perdido en nombre de la globalización sus referentes locales.

Palabras clave: Transculturalidad, aculturación, cubanidad, tambor, globalización, localidad

The White-washed Drum or Cuban Musical Identity in the Writings of Fernando Ortiz, a Pioneer in Transcultural Resistence

Abstract:
In the 1930s, questions of national identity led the Cuban ethnologist Fernando Ortiz to coin the concept of *transculturalism* to define the new Cuban musical and cultural reality. This concept was premised on the melding of blacks and whites, excluding the Indoantillian peoples whom he considered definitively extinct. In Ortiz's general analysis of the concept, "diabolic" African drum music and its eventual incorporation into national Cuban music plays a relevant role. Once the new cultural reality was defined, Ortiz's able successor, the anthropologist Malinowski, hoisted the battle flag of transculturalism in opposition to acculturation. Today the term forms part of the postcolonial discourse but it has a virtue that other terms like "hybrid cultures" lack, for transculturalism has not lost, in the name of globalisation, its local referents.

Keywords: Transculturalism, acculturation, Cuban identity, local identity, place, drum, globalisation.

González Alcantud, José Antonio. "El tambor blanqueado o la cubanidad musical, en Fernando Ortiz, como vanguardia de las resistencias transculturales". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 161-176, 2012, ISSN 1138-8579.

El concepto "transculturación" ha hecho fortuna en diferentes medios, pero quizás en uno de los que más en el musical. La propensión a las combinaciones étnico-culturales insertas en la posmodernidad ha procurado que fructifiquen términos como "mezcla", "fusión", "multiculturalidad", "interculturalidad", etc. Sin embargo, el destino de estas expresiones culturales posmodernas parece tan incierto como el de la convivialidad alimentaria. Es decir, inducen a pensar otros mundos, pero marcados por la efimeridad de su consumo, que no existen en perspectiva largo temporal, ni menos aún como una experiencia profunda.

De hecho se suelen rechazar por una parte importante de los intérpretes de las músicas originarias las innovaciones más o menos improvisadas que se hacen sobre ellas. En Marruecos, por ejemplo, es corriente oír a los mejores intérpretes de música andalusí o al-alal, que las orquestas de esta música de las ciudades del norte del país, más cercanas a Andalucía, y a las tentaciones de fusión con el flamenco han prostituido la verdadera esencia musical e incluso mística de la música andalusí, al responder sólo a las demandas de un mercado ávido de producir y comercializar música de fusión "étnica". Por supuesto esto hace que el festival de música religiosa de Fez o el de música andaluza de esta misma ciudad no den juego alguno a estas experimentaciones. Acaso sólo se admite un buceo en la mística y la música cristianas o judías del pasado para encontrar analogías. Frente a este alegado por la pureza musical o su contrario la banal fusión, marcada por el mercado y sus gustos, se alza la transculturación lanzada al mundo por el etnógrafo cubano Fernando Ortiz. Si bien, es un asunto que en principio concierne a las culturas en general y su evolución, tiene una dimensión musical específica, la cual sería puesta de relieve por Ortíz mismo en su momento. Analizaremos el concepto general, y sus derivados musicales, sabedores de su gran repercusión en las culturas de la modernidad.

FERNANDO ORTÍZ, NEGADOR DEL HISPANOAMERICANISMO

En atención al objeto de este número monográfico de *Música Oral del Sur,* consagrado al hispanismo musical, comenzaremos abordando la posición de Ortíz sobre esta materia. El hispanoamericanismo como ideología auspiciada desde España a partir de 1898, con el acompañamiento de una parte importante de las élites criollas de Hispanoamérica, fue tratado tempranamente por Fernando Ortíz. Lo hizo ubicándolo como una variante particular del racismo cultural. Ortíz sabe bien de lo que habla, ya que había realizado gran parte de su formación en España y en Italia, en contacto con los debates raciológicos.

Veamos algunos de los hitos de la biografía de Fernando Ortíz (1881-1969), con el fin de enmarcar el debate. En la trayectoria vital de Ortíz se halla inscrito desde la más tierna infancia y primera juventud el viaje de ida y vuelta. Nacido en La Habana en 1881, Ortíz pasó sus primeros años en otra isla, esta vez mediterránea, Menorca, y recibió inicialmente una educación española, incluso en Madrid, que amplió en Cuba. En estos tempranos contactos hispánicos se comportó como un hombre de su tiempo, apoyando la emergente "cubanidad". Se opondría a todo intento de "panhispanismo", incluso aquel que procedía de los sectores más progresistas de la intelectualidad española. Así se opuso al panhispanismo del historiador Rafael Altamira, del sociólogo Adolfo Posada o del anticolonialista *avant la lettre* Rafael María de Labra, que pretendían sustituir el viejo colonialismo español, por imperativo militar periclitado en 1898, por una influencia "espiritual" basada en la comunidad lingüística (G.Aróstegui,2003).

Ortíz veía el tema de la hispanidad como una variante del racismo cultural que se prodigaba en Europa de la mano del influyente sociólogo francés Alfred Fouillée, entre otros. Mas el argumento, no sólo se dirige a la sociología francesa, sino que apunta hacia Alemania:

> *"En otro ambiente, con otros elementos, con carácter distinto y seguramente con otros resultados, el neorracismo español, en el fondo, no es sino la traducción al español del movimiento que iniciara Fichte en Alemania para hacerla reaccionar contra la postración en que la halló sumida el siglo XIX"*, dirá en 1911.

La sorpresa proviene de quiénes son los heraldos de esta idea civilizacional y racial panamericanista en España: los "progresistas", y hasta anticolonialistas, Altamira, Posada y Labra.

> *"El heraldo de esta empresa nacional Altamira –analiza Ortíz-, fue traductor al castellano de los Discursos de Fichte, traducción que llevó a cabo a raíz de los sucesos de 1898, y que tenía por tanto un verdadero significado histórico. Él, como todos los demás caudillos del neoracismo, como Labra, por ejemplo, desdobla el problema en dos aspectos, uno interno: la consolidación interior por obra principal de la enseñanza; y otro extremo: la consolidación de la personalidad por obra de una diplomacia de concentración étnica, dirigida a los núcleos afines; exactamente como propagara Fichte. Así vemos a Altamira y a Labra, por no salirnos de los principales americanistas españoles, luchando contra el presente atraso mental de España, pintado por ambos y especialmente por el primero con los más negros colores y promoviendo una corriente de opinión en pro de lo que sin peligro de impropiedad pudiera llamarse el 'panhispanismo', llamado a luchar contra el 'panamericanismo', así como a los pedagógicos consejos de Fichte se unieron sus arengas 'pangermanistas', destinadas a contrarrestar la acción expansiva de las otras razas"* (Ortíz, 1911:5-7).

Los autores concernidos en las acusaciones de neorracismo, Labra y Altamira, son considerados, sin embargo, aún hoy día en España como parte principalísima del movimiento anticolonialista en este país. Paradójica situación que tiene mucho que ver con la persistencia del racismo cultural precitado de procedencia francesa, que ha pasado mucho más enmascarado que el racismo biológico, que en la Cuba colonial misma tuvo un gran predicamento y ascendiente (García,2008).

Lo dicho no quiere decir que Fernando Ortíz, que se había educado en Baleares y Madrid, tuviese una visión alicorta o enfrentada a lo hispánico, muy al contrario, ya que su concepto de transculturación incluía de lleno a España en el hecho de la cubanidad. Pero a lo que estaba enfrentado era a la idea circulante de la existencia de una "raza cultural" hispánica, fundamento de un neoimperialismo panhispanista (G. Alcantud, 2011). Por ello, frente a la raza como motivo conductor de la hispanidad, Ortíz alzaba la bandera de la civilización hispana.

Fernando Ortíz, en la fase más avanzada de su vida, volverá a situarse, como un auténtico patriota, en el epicentro de la "cubanidad", con relaciones en múltiples direcciones incluida la vieja España, la nueva Unión Soviética y por supuesto Estados Unidos. Sintéticamente Julio Le Riverend lo definió como *"un científico rodeado de fichas y de libros"* que se inclinaba sobre todo a ser *"el militante de idealidades que por no inscribirse en partido o grupo alguno tenía que expresarse a lo largo de una obra en que la diversidad oculta a ocasiones la esencial integración y el incesante ascenso"* (Le Riverend, 1973:8). Pero, a pesar de esta imagen prevaleciente de sabio inmerso en sus estudios, lo cierto es que Fernando Ortíz ejerció cargos parlamentarios y diplomáticos, y que en su haber estuvo el darle forma y sentido a la identidad cubana como algo particular e irreductible a las potencias en liza, fuesen los ascendentes Estados Unidos o la declinante España. Su posición política fue la de un liberal comprometido con el juego de equilibrios, y la búsqueda de la singularidad político-cultural cubana. Fue patriota de vocación universalista, pero no un estrecho nacionalista, podríamos concluir a este respecto.

LO NEGRO, LA CUBANIDAD Y EL ANTIRRACISMO

Lo que realmente rehabilita Fernando Ortíz en el horizonte de la "cubanidad" (Ortíz, 1940) es lo negro. Ortíz en su temprana obra juvenil de "etnología criminal" *Los negros brujos* (1906) se muestra seguidor de las tesis de Cesare Lombroso, hasta el punto que éste se presta a hacerle el prólogo. En esta obra el joven Ortíz adopta como propia la noción de "hampa", que vincula las prácticas delictivas con la tipología social y física. En congruencia con su lombrosianismo opina que, *"para luchar con mayores posibilidades de éxito que ahora contra la brujería, es preciso ante todo que la personalidad del brujo se ponga a la vista, para dirigir contra ella los primeros ataques"* (Ortíz, 1973:235). Esto suponía *de facto* la propuesta de perseguir policial y judicialmente la brujería ejercida en el hampa negra cubana. Desde luego, no fue el único científico social, adscrito a la escuela criminológica, que se cuestionaría *a posteriori* el verdadero alcance de las tesis de Lombroso o de Ferri. En España, sin ir más lejos, recordemos la figura de Constancio Bernaldo de Quirós, prohombre de la izquierda republicana, realizando mediciones de cabezas de bandidos, incluidos anarquistas, por las cárceles españolas. Al parecer Ortíz hizo lo mismo en la de Alcalá de Henares durante una de sus estancias españolas. Pero lo cierto es que Fernando Ortíz pronto abandonó esta tendencia para inclinarse hacia los estudios propiamente culturalistas, en los que perseveraría a lo largo del resto de su vida. Consciente de la disonancia que introducía en su discurso la obra *Los negros brujos*, Fernando Ortíz no quiso que se reeditase en vida suya este libro, por los errores que creía haber cometido en él. Tras dejar a un lado su inicial inclinación a la criminología acabó

convertido muy pronto en un paladín del antirracismo cultural y militante, especial compromiso con el mundo negro.

A tenor del ambiente y circunstancias que rodean las investigaciones de Ortíz, G. Portuondo ha situado varias fases en la evolución del concepto de "transculturación". La primera coincide con los citados "negros brujos", donde el tema del mestizaje se insertaba en el contexto de la transfusión o 'traslación de caracteres', proceso que Ortíz denomina de 'influjo recíproco' entre la raza blanca y la negra dentro de la mala vida cubana. En una segunda fase, que iría desde *Los negros esclavos*, de 1916, hasta el estudio, publicado póstumamente, sobre los negros curros, que completaba la trilogía, *"la comprensión de las influencias recíprocas se va instalando en una visión sociológica e histórica que sobrepasa a la meramente criminológica y psicosocial"*. En 1940, con el *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar,* su obra capital sobre el concepto de transculturación, aparecería la tercera fase, en la que esta noción *"contiene y sobrepasa a la de aculturación"*, para insertarse en su pleno sentido lexical y antropológico. Aunque Ortíz emplee en ocasiones las palabras aculturación o inculturación, nos recuerda Portuondo, que siempre prevalecerá "transculturación", término que significa igualmente "desculturación", entendido éste como *"pérdida o desarraigo de una cultura precedente"*. La cuarta y última fase de la evolución de Ortíz, cifrable a partir de 1949, es la siguiente para Portuondo:

> *"En su nueva acepción, la aculturación representará una síntesis de su significado original en el estructuralismo, que resaltaba su lado pasivo, con el referido a la neoculturación en tanto creación de nuevos valores culturales; esto es, designaría la tendencia adaptativa a nuevos patrones culturales para dar lugar a la nueva cultura, o a la transculturación como un producto tangiblemente consistente, acentuándose de manera explícita la naturaleza teleológica de la aculturación en las condiciones de transculturación".*

Para concluir con algo que trasciende el debate "étnico": *"En tanto el mito libera al tiempo de la linealidad y la simultaneidad cronológica, ajena a todo nacimiento o muerte, la transculturación expresa como imagen la sustancia de lo mitológico; esto es, lo alineal, lo fundacional"*. De ahí, que lo transcultural, más allá del debate científico, dota de una nueva identidad a la "cubanidad", neofundación de la identidad cubana.

La conformación ideológica de la transculturalidad en Ortíz no se puede entender sin la noción espiritista de "transmigración" de las almas en sucesivas reencarnaciones. Especial importancia, señala Díaz-Quiñones, posee la obra de Allan Kardec en este dominio. Ortíz leyó las doctrinas de éste e incluso escribiría un libro titulado *La filosofía penal de los espiritistas,* editado entre 1912. No podemos olvidar que el espiritismo, en Cuba como en Europa, constituía un intento de dar salida a las inclinaciones espirituales de la elite sociopolítica, saliendo del estricto marco que señalaban las religiones tradicionales, y sobre todo el catolicismo. Era el espiritismo, podríamos aseverar, una tendencia "progresista" y laicizadora de la vida espiritual. Ortíz, que atacó inicialmente la "superstición" de los brujos negros como un retroceso, y que sospechaba en paralelo del catolicismo con fuertes vínculos con el régimen colonial, encontró en la "evolución de los espíritus" del espiritismo una explicación no racista a la existencia de las jerarquías culturales. Más adelante

abandonaría esta perspectiva, optando por un sentido más igualitario que incluía la concepción de lo transcultural.
En esta situación, Fernando Ortíz llega a descubrir con toda claridad la lucha contra el racismo, ligándola al liberalismo político y cultural, sobre todo desde el momento en que la raciología se hace presente en la vida científica con la exaltación racial llevada a cabo por el nazismo. Este complejo mundo mental, solucionado en el día a día, y cuyo hilo conductor más que ideológico era de posición, de congruencia entre el pensamiento diario y la acción liberal que inspiraba a Fernando Ortíz, tomó una carta de naturaleza combativa con la aparición de la raciología nazi. La conciencia de los problemas que arrastraba el fascismo le permitió redondear su pensamiento a Ortíz, a la vez que sentirse parte de un proyecto internacional en el que participaba la mayor parte de la antropología norteamericana, con Franz Boas a la cabeza del antirracismo antropológico. En concreto, en 1939 Ortíz figura como presidente de una Asociación nacional contra las Discriminaciones Racistas, que hace pública una declaración contra el antisemitismo cubano e internacional.

Da cuenta Ortíz, escribiendo el ensayo *Martí y las razas,* en 1941, de su profunda conexión con José Martí en tocante a la pluralidad cultural cubana. Para culminar todo este pensamiento en una de sus obras maestras, *El engaño de las razas*, de 1945. Esta obra fue citada de continuo por algunos de los artífices del comparativismo antirracista auspiciado por la Unesco tras la Segunda Guerra Mundial. Tal como quedó claro más arriba, la lucha contra el racismo nazi dio curso y unificó los sentimientos y pensamientos de Fernando Ortíz sobre el racismo practicado en Cuba con los negros africanos, otorgándole unidad y congruencia. Ortíz sostuvo en esta obra culmen sobre el racismo que, *"las luchas de razas o so pretexto de razas, o sean los racismos y sus contornos, nacen de impulsos emocionales"* (Ortíz, 1946:31). Pero Ortíz no escora el sentido del humor en su lucha contra el racismo, y escribe al principio de su libro, que *"raza es voz de mala cuna y de mala vida"*. Con ello ha sentenciado gráficamente un problema grave y absurdo, por demás.

Y volviendo al origen de nuestro apartado, especial importancia tuvo en el debate sobre el racismo el término transculturación ya que, como se dijo, fue el negro, la víctima de la mayor parte de los racismos americanos. Para el negro *"era muy duro ser arrancado de su tierra y transportado lejos como esclavo, sin ninguna esperanza de algún día regresar, solamente de sufrir"*. Sobre la base de este desarraigo se añadía que la *"transculturación del negro es trascendental para explicar lo cubano"* (Godoy, 1966:242).

LA TRANSCULTURACIÓN MUSICAL DE LA CUBANIDAD

Desprovisto de todo el negro encontró en la música y el baile uno de sus más seguros resortes de identidad. Ortíz, en calidad de auténtico antropólogo musical, le prestará una gran atención.

Pero, más allá de la materialidad de los instrumentos de percusión, Ortíz tratará de la transculturación musical. Para ello se apunta al concepto puro de *folklore*, si bien le da una acepción más amplia que la que solían darle los llamados folcloristas, tan opuestos en

muchos sentidos a la antropología. Entiende Ortíz por folclore no sólo lo que procede de culturas oralizadas sino también de fuentes escritas: *"No puede considerarse que una música folklórica nazca y viva siempre exclusivamente en el folk",* afirmará (Ortíz, 1975:15). Echa en falta, sin embargo, Ortíz una mayor presencia de la antropología en esta interpretación etnográfica:

> *"Los especialistas en esas novedosas disciplinas científicas, como son las de la antropología cultural, o no las hay en Cuba o no han llegado a comprender todavía la riqueza de las observaciones que el ambiente cubano reserva a sus estudiosos"* (Ortíz, 1975:19).

Aún y así, cuando se acerque a la música afrocubana lo hará con instrumentos analíticos refinados que le permitan eludir el encierro en problemas ficticios tal como el tradicionalismo. Si bien, conoce el discurso musical interno, éste nunca prevalecerá sobre el hecho contextual que él llamaba "historia social de la música". En el fondo y la forma don Fernando Ortíz es un antropólogo o un historiador social. Nunca un folclorista.

Uno de los logros de alcance de Ortíz es el que podríamos catalogar de negación autenticidad indigenista y del nacionalismo que le estaba asociado. Se enfrenta en este dominio a la hipótesis que ganaba adeptos en su tiempo de los orígenes prehispánicos de la música cubana, sobre todo si ello era en detrimento a la presencia negra en la formación de esta música. Niega Ortíz tajantemente cualquier conexión entre la actual realidad musical cubana y la música practicada por los taínos y otros pueblos precolombinos de las islas. Escribirá al respecto que *"el mito de las supervivencias indias en la música de Cuba ha estado perturbando la apreciación objetiva de la verdad histórica y hay que desvanecerlo definitivamente"* (Ortíz,1975:40). Aunque reconoce, por los cronistas de Indias, que entre los instrumentos empleados por los indoantillanos se encontraba una suerte de tambor sin membrana llamado *mayohuacán,* no le concede a éste demasiada importancia, ni lo pone en la cadena de la herencia de la actual percusión musical cubana. Más bien, en el origen de todo el complejo transcultural de la música marcada por la cubanidad, Ortíz halla los aportes negros y europeos. Considera que la marginación de los negros, y la exaltación de la indianidad inexistente procede de una maniobra malévola, que combina racismo y nacionalismo.

> *"Es curioso observar cómo los prejuicios racistas y nacionalistas que arrastraban al desprecio del negro y a la exaltación del indio, hicieron que así como se redujo la música africana a ruidos rítmicos sin hacer aprecio de sus melodías, en cambio, cuando se trató del indio se transcordaron los caracteres de su música"* (Ortíz, 1975:133-134).

Esta coincidencia entre defensa del indígena inexistente, basado en el espíritu lascasiano, y el nacionalismo cubano se explica para Ortíz por las necesidades ideológicas de las élite criollas habidas en el enfrentamiento con España en el período de las independencias.

> *"Todo lo étnicamente negro –escribe taxativamente Fernando Ortíz- fue envilecido; todo lo históricamente blanco tenía que ser evitado por español; lo nacional criolllo aún no estaba fundido por un hervor común al fuego del heroísmo patrio. Por eso el cubano adoptó por su patriarca al indio Hatuey, y todo lo indio fue emblema de cubania, como lo español lo fue de opresión y lo negro de barbarie"* (Ortíz, 1975:136).

Situada la música africana en el vórtice de la cubanidad, con el fin de evitar toda una noción falseada de su identidad nacional indigenista, Ortíz se pronuncia, además, por no emplear criterios evolucionistas, que pongan el acento en el primitivismo negro, en la comprensión de esta música. Este facilitará el diálogo con el funcionalismo de Malinowski, naturalmente antievolucionista (Ortíz, 1975:150). Estas posiciones de Ortíz están en consonancia con su interpretación teórica de la transculturación y con su concepción de la cubanidad, fundadas ambas en la reconstrucción permanente de las identidades y no en la fijación de éstas en forma de nacionalismos o indigenismos. Recordemos el antirracismo de Ortíz, y que el sabio cubano debía intuir los vínculos existentes entre estos fenómenos reificadores de la identidad y el racismo y la xenofobia anexa.

Algunos de los trabajos más conseguidos de Fernando Ortíz sobre la transculturación se insertan en el estudio de la cultura musical negra. Ahí ocupa un lugar central la música de percusión, y dentro de esta el tambor. Inicialmente asoció su estudio al hampa, presidida por una actitud lombrosiana:

> *"El extenuante ejercicio del baile, la monótona e incesante música de los tambores que obra como excelente procedimiento hipnótico por la fatiga de la atención, aparte de otras circunstancias, son los que provocan principalmente la posesión demoníaca"* (Ortíz, 1973:83).

Tras esta primera visión marcada por la negatividad, Ortíz trocará su visión en positivo, al considerar lo negro parte principal de la cubanidad. De hecho tenía en proyecto una "organografía de la música afrocubana" (Ortíz, 1937), que materializó años después (Ortíz, 1952).

En su defensa apasionada de la cultura negroafricana como fundamento de la cubanidad, *"el tambor, es, aún históricamente, el instrumento de África"*, nacido en las civilizaciones nilóticas, y opuesto a la oralidad de la música cantada cristiana. Aunque en la Edad Media reconoce que se emplearon timbales, principalmente en los ejércitos, éstos siempre aparecen porteados y tocados por negros africanos, tanto en las tropas árabes como cristianas. En cierta forma Ortíz es partidario de un drumocentrismo, de la centralidad del tambor como instrumento ritual y comunicativo en las culturas africanas, idea de la que participan los investigadores africanos de hoy día (Niangoran-Bouah, 1981). Sea como fuere el tambor, junto a las danzas y otras actividades festivas relacionadas con él, son asociadas al diabolismo y a la lujuria. Representación sonora de la alteridad radical. En América ocurrirá igual, sólo que aquí con un plus poblacional asociado a las masas esclavas. El tambor se va "blanqueando" para poder entrar en la cultura musical europea o blanca, como demuestra, según Ortíz, el que fuese empleado por compositores como Lully, Bach y Haendel.

Mientras, en Cuba,

> *"la música afrocubana no triunfó plena e indiscriminadamente (...) hasta que sus músicos inventaron el bongó. Pero aun así, no todos los ritmos llegan a la superficie social después de saturar su masa; los más complicados y bellos aún quedaban sumidos en las densas profundidades de las liturgias, yorubas o ararás, que es sólo donde se*

> *encuentran los seis cueros de los batá o los siete de los tambores ararás"* (Ortíz, 1991:196).

En el que se refiere al viaje de ida y vuelta de los tambores batá en el universo musical cubano sostiene que, a veces los propios negros eludieron las prohibiciones de batir los "tambores africanos" con nuevas invenciones que evitaban la identificación entre tambor y negritud: *"Entonces los sacerdotes criollos acudieron a un ingenioso recurso, el de inventar instrumentos de morfología nueva, cubana, para sonar en ellos los mismos himnos de los dioses lucumíes, pero con instrumentos no africanos"* (Ortíz, 1995:86). El tambor, al ser parte de la vida cotidiana y festiva de los esclavos en las plantaciones, y por ello mismo habérsele odiado por parte de las elites criollas o blancas, no pudo transmitir a los europeos sus poderosos ritmos, ya que, en opinión de Ortíz, *"la transculturación estaba impedida por los convencionalismos sociales"*, que marcaban el racismo para los negros. Los blancos tuvieron que importar de Europa, en una suerte de paradoja el tambor adaptado a la música de allá.

> *"Los timbales –escribe Ortíz- de las orquestas de ópera ya pudieron pasar a los bailes de salón, porque eran 'blancos' y provenían de aquel grande y europeo espectáculo con que se regalaba en sus noches de gala la azucarera aristocracia de Cuba. Los timbales no eran instrumentos viles de negros esclavos; tenían el rango supremo de señorío"* (Ortíz, 1991:197).

Retornó, pues, a Cuba el tambor a través de las orquestas de factura europea. La confluencia de una tradición interdicta y de otra bienpensante acabó por naturalizar el tambor en la época de la independencia, pasando a constituir uno de los signos de la "cubanidad". Si bien, se hizo con prudencia: *"En Cuba, los ritmos africanos y la morbidez de su música van penetrando históricamente en los bailes de los altos rangos sociales, antes de que en ellos sean admitidos los tambores negros"* (Ortíz, 1991:199). Ejemplo perfecto de "transculturación", de influencias diversas que darán lugar a una realidad nueva, en este caso musical. Como sostenía Ortíz ni un blanco pobre trasladado a América es igual a cuando estaba en su lugar de origen, ni un negro africano, investido de su autoridad de origen, tampoco una vez sacados de contexto. América los mutará, también sus músicas.

HACIA EL CONCEPTO DE TRANSCULTURACIÓN

Para dibujar intelectualmente el concepto de transculturación fue determinante el encuentro de Ortíz con el antropólogo polaco Bronislaw Malinowski, adscrito a la cultura británica. Este había pasado por la experiencia hispánica, y que volvería a la misma con sus encuentros cubanos y mexicanos, al final de su vida. Ambos realizan sus encuentros, por demás, en sociedades "descoloniales", donde la potencia hispánica había dejado de influir. En la biografía de Bronislaw Malinowski (1884-1942), figura que cuando éste tenía 22 años y aún no apuntaba para antropólogo, se desplazó a las islas Canarias. Era octubre de 1906, y permaneció por espacio de ocho meses restaurando su maltrecha salud en la isla de La Palma, acompañado por su madre. Él mismo asoció esa época de su vida a la introspección "nietzscheana", atrapado como estaba por las dolencias de su propio cuerpo (Young,

2004:107-ss). El contacto con los nativos debió serle gratificante, ya que años después volverá a Canarias, con el mismo fin restaurador de la salud siempre frágil. El descubrimiento de la cultura hispánica de Malinowski pasa por la insularidad de Canarias. Sobre estas islas con paisajes volcánicos, y con una vegetación extraordinaria, se cernía, además, el espectro de los guanches, desaparecidos en el contacto con los españoles, al igual que los taínos en Cuba. Otra semejanza que añadir a la insularidad. Sin necesidad de trazar ni siquiera a grandes rasgos la biografía de B. Malinowski debemos hacer mención a que este conocido antropólogo realizó un trascendental trabajo de campo entre 1915 y 1918 en el archipiélago polinesio de las Trobriand, y que se obra más importante, *Los argonautas del Pacífico Occidental,* fue redactada en su retiro de Icod de los Vinos, pueblo de la isla de Tenerife, situado al pie del Teide, durante la segunda estancia, de un año, en 1920. Para que no cupiesen dudas firmó la introducción a la obra magna del funcionalismo antropológico en la finca "El Boquín" de Icod de los Vinos, en abril de 1921. Las islas como espacios de utopía, y también de confrontación cultural, se suceden: las Trobriand, las Canarias y finalmente Cuba. Esta última la descubrió desde Canarias, según propia confesión. Así narró Malinowski este descubrimiento y sus consecuencias:

> *"He conocido y amado Cuba desde los días de una temprana y larga estancia mía en las Islas Canarias. Para los canarios Cuba era la 'tierra de promisión', adonde iban los isleños a ganar dinero para retornar a sus nativas tierras en las laderas del Pico del Teide o alrededor de la Gran Caldera, o bien para arraigarse de por vida en Cuba y sólo volver a sus patrias islas por temporadas de descanso" (Malinowski,1978:3).*

El encuentro entre Bronislaw Malinowski y Fernando Ortíz tuvo lugar en La Habana en 1939, cuando ambos investigadores eran ya personas en su madurez. En aquella primera visita a La Habana la corriente de simpatía entre Ortíz y Malinowski fue inmediata, hasta el punto que quedaron emplazados para verse otra vez pronto. Puede catalogarse de auténtico "flechazo". Malinowski dio cuenta del encuentro con hallazgo:

> *"El Dr. Ortíz me dijo entonces que en su próximo libro iba a introducir un nuevo vocablo técnico, el término transculturación, para reemplazar varias expresiones corrientes, tales como cambio cultural, aculturación, difusión, migración u ósmosis de las culturas, y otras análogas que él consideraba como de sentido imperfectamente expresivo. Mi respuesta desde el primer momento fue de entusiasta acogida para ese neologismo. Y le prometí a su autor que yo me apropiaría de la nueva expresión, reconociendo su paternidad, reconociendo su paternidad para usarla (...) El Dr. Ortíz amablemente me invitó entonces a que escribiera unas pocas palabras acerca de mi conversión terminológica".*

Tal fue el grado de comunicación entre ambos sabios que Ortíz le envió un juego de las galeradas de su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* a Malinowski. Este se preocupaba, a su vez, de intentar llegar a un acuerdo para la traducción del libro al inglés, bien con una casa privada de edición, bien con las prensas universitarias de la Universidad de Yale, donde se encontraba ejerciendo la docencia. De hecho, Malinowski actuaba de agente literario de Ortíz en los medios editoriales y antropológicos (Santí, 2002).

José Juan Arrom ha contado otro encuentro ulterior en la Universidad de Yale, en el que estuvieron presentes Malinowski, Ortíz y él mismo:

> *"Malinowski leyó en el periódico de la Universidad que existía un cubano que hacía estas y otras cosas. Con admiración, respeto y cariño, me llamó a mi despachito de novato y me dijo, 'cubanito', en perfecto español, 'quiero que vengas esta noche a cenar conmigo y con otro cubano a quien tú debes conocer, que se llama Fernando Ortíz".*

La escena narrada por Arrom no tiene desperdicio:

> *"Bajamos a cenar en Timothy Dwight College. Era una mesita cuadrada. Don Fernando allí, y Malinowski aquí, frente a frente, y yo a un lado oyendo (...) Aquella noche se discutió y se dio nombre a lo que por ahí se llama todavía aculturación. Don Fernando declaró que no era sólo aculturación sino que era un camino de dos vías. Las palabras exactas fueron, 'es un toma y daca'. Se trataba de la transculturación. Las dos partes dan de sí, Influyen en el otro y llegan a tener una visión más respetuosa de ambos. Aquella revelación fue para mí una epifanía. Desde aquel instante aprendí a ver Cuba desde un punto de vista más amplio, y más hondo, y también a toda Hispanoamérica" (Sacerio-Garí,2007).*

Lo cierto es que la invención de la palabra "transculturación", logró su formulación definitiva en el libro más logrado de Ortíz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar,* publicado en 1940, con prólogo solicitado por el autor a Malinowski.

El asunto planteado así parece serio y sesudo, pero, según las descripciones humanas que poseemos de Malinowski, este era un hombre con un gran sentido del humor autoirrisorio. Esta calidez humana y su paralelo humorismo le debían llevar necesariamente a simpatizar con don Fernando Ortíz, que también gozaba de un gran sentido del humor. De ahí que haciendo gala una vez más de su humor inventivo adoptase fraternalmente al cubano como "funcionalista", y se prestase a cambio a lanzar en el ámbito internacional la "transculturalidad" entre los que imaginaba horrorizados colegas funcionalistas. Pero, humor al margen, Malinowski quería llevar a Ortíz a su lado en el viaje funcionalista, ya que el concepto de transculturalidad reforzaba la lógica integrativa y organicista establecida por el funcionalismo. Sobre todo, le interesaba esgrimir el concepto frente a los viejos enemigos del funcionalismo, el evolucionismo y el difusionismo, que se sentía obligado a combatir (Malinowski, 1970).

LA DIMENSIÓN CRÍTICA DE LA TRANSCULTURACIÓN FRENTE A LA ACULTURACIÓN

Malinowski era un hombre poco dado a mezclarse en la vida política. Había padecido, sin embargo, en buena medida esta en su condición de polaco nacido bajo el dominio austro-húngaro, en un mundo de fronteras y lealtades cambiantes. Podríamos afirmar que aunque era anglófilo por opción (Panoff, 1974:13), en su trayectoria biográfica se comportaba como un sujeto transcultural. Estuvo, por demás, en contra de los nazis de una manera decidida, a pesar de las malévolas insinuaciones de su opositor teórico Herskovits, y la prueba es que sus libros fueron prohibidos bajo el mandato nacionalsocialista. Seguía en estos dominios la corriente general de la antropología, opuesta por definición a los autoritarismos.

Respecto a su retiro americano: este ocurre en el convulso periodo europeo que va de 1938 hasta 1942, fecha en la que muere. Estuvo ligado en esos años a la Universidad de Yale, periodo que podemos asociar a su redescubrimiento de lo hispánico. Dado que hablaba español, gracias a sus estancias en las Canarias, inició trabajos en el valle de Oaxaca en México, en 1940, junto a un antropólogo mexicano más joven que él, Julio de la Fuente, éste fuertemente implicado en la política de su país. Trabajaron a fondo juntos el tema de los mercados indígenas, pero el texto quedó inédito hasta 1957, quince años después de la muerte de Malinowski (Drucker-Brown, in Malinowski & De la Fuente, 1985:3-7). Las simpatías hacia lo hispánico en el periodo final de su vida, debieron de despertarle al antropólogo polaco el recuerdo de sus estancias en las islas Canarias. En relación con la caña de azúcar, uno de los pilares, junto al tabaco, de *Contrapunteo...* de Ortíz, recordemos que estaba presente en las Canarias desde el momento de la conquista castellana en el siglo XV. Hemos de señalar que Malinowski debía tener plena conciencia de la no genuidad cubana del azúcar de caña, aunque ahora así lo pareciese en la medida en que él mismo habría visto los numerosos ingenios azucareros y las plantaciones de caña existentes en Canarias. Estaba, por consiguiente, en una predisposición intelectual para comprender la naturaleza de la transculturación.

El diálogo entre los dos sabios, Ortíz y Malinowski, a propósito de la introducción del término "transculturación" es muy elocuente de las problemáticas que arrastraba cada uno por separado. Malinowski estaba enfrentado en buena medida al medio norteamericano en calidad de miembro prominente de la escuela británica de antropología, en la que había hecho su carrera profesional. Su enfrentamiento con Herskovits tenía, pues, connotaciones antiimperialistas. Melville J. Herskovits era el acuñador máximo del concepto de *acculturation,* y había reaccionado al lanzamiento del término transculturación haciendo constar que aquel término estaba ya ampliamente aceptado por la comunidad científica y que este era nuevo y desconocido. En segundo lugar, y como carga de fondo, acusó a Malinowski de confundir intencionalmente aculturación con "inculcación" de una cultura superior sobre otra inferior: *"Tal y como usamos el término (aculturación) en nuestro trabajo científico, es enteramente incoloro",* dirá (Santí, 2002:788).

Herskovits estaba especializado en la negritud, y la noción de *acculturation* era el sostén de todo su ensamblaje teórico. Tal como había ocurrido con la evolución de la transculturación en Ortíz, ocurrió algo semejante con la aculturación a lo largo de la trayectoria biográfica e intelectual de Herskovits. Inicialmente, Herskovits aplicó el concepto aculturación con un sentido asimilacionista, dejando ver que los negros norteamericanos tenían básicamente componentes sociales y físicos similares a los de los blancos, con lo que se alejaba de cualquier tentativa raciológica, pero que debían asimilarse a la cultura blanca, para lograr su plena integración. Estas tesis iniciales claramente asimilacionistas las fue abandonando Herskovits más adelante, conforme realizaba trabajos sobre el terreno. En primer lugar en Surinam, donde se suponía que había una población negra descendiente de esclavos, con un mínimo de contacto con los europeos. Luego durante unas estancias en Costa de Oro y en Haití, destacó mucho la componente negra de la cultura humana. Finalmente en 1936 publicó un *A Memoramdum for Study of Acculturation*, que apareció simultamente en cuatro revistas de antropología, entre ellas en *American Antrhopologist* y *Man*, las más punteras y referenciales del momento. Incluso a raíz de su artículo se pensó en convocar

una reunión monográfica sobre la aculturación, que nunca tuvo lugar. Como esta no se pudo realizar, en 1938 publicó en solitario *Acculturation: the Study of Culture Contact,* donde definió la aculturación como un contacto entre grupos. Con ello intentaba evitar el etnocentrismo asimilacionista que se le adjudicaba. En 1941, en *The Myth of Negro Past*, sostuvo que *"asimilación y preservación no son excluyentes"*, intentado mantener el equilibrio entre ambos conceptos (Gershenhorn, 2004:65-95).

Ortíz le hizo saber a Malinowski que Herskovits le había mostrado su irritación por el empleo del término transculturación, convertido en banderín de enganche para los combates intelectuales del polaco. Como dijimos, la confrontación de Herskovits con Malinowski fue de tal calibre que el primero llegó a acusar veladamente al segundo de haber formulado opiniones jerarquizadoras sobre el contacto cultural, amparándose en las modas raciológicas de los años treinta. Y por el contrario, procuró acercarse a Ortíz, a quien no le atribuyó las malas intenciones que al jefe de filas funcionalista, aceptando incluso que el término aculturación tal como él lo empleaba se encontraba en la misma línea que el de transculturación (Herskovits, 1952:570-571). Ortíz no acogió mal esta opinión, y procuró citar siempre que pudo a Herskovits. Hoy día cabe esgrimir que la obra de M. Herskovits estaba inserta en un momento histórico en el que preocupaba mucho la emergencia del racismo antinegro en Estados Unidos, y aún no se habían descolonizado los países africanos (Bastide, 1973:148). La polémica, pues, tenía algo de bizantinismo, marcado por la inquina personal.

EL FUTURO DE LA TRANSCULTURACIÓN MUSICAL LOCAL FRENTE A LA GLOBALIZACIÓN DE LAS MÚSICAS DEL MUNDO

En los debates que han seguido a la ideación de la transculturación las interpretaciones de esta noción han sido muy distintas. El crítico literario Ángel Rama lo empleó como sinónimo de "resistencia" a los procesos modernizadores y puso el caso del literato autoctonista, y también antropólogo, José María Arguedas, que escribía en castellano pero con estructuras lexicales y gramaticales quechuas, como ejemplo de transculturación literaria (Rama,1 982). El historiador del azúcar y el tabaco Manuel Moreno Fraginals, al contrario, ha destacado más que el propio concepto de transculturación el de *deculturación*, el cual aunque había sido empleado por el propio Ortíz, para señalar que toda transculturación tiene algo de pérdida de la cultura propia, sin embargo había quedado relegado a un segundo plano. Pero Fraginals va más allá, y destaca que *"en toda síntesis, todo análisis de la africanidad en América Latina, fuera del contexto de la lucha de clases, es una divagación en el vacío"*. Con lo cual descalifica al propio Ortíz, sin mencionarlo, y a algunos de sus intérpretes ulteriores, en estos términos:

> *"No se puede llegar a la raíz de este problema si partimos del esquema antropológico prefijado que considera la transculturación como un fenómeno de choque y síntesis entre un grupo de inmigrantes (coercitivo o no) que son integrados en una sociedad de moldes culturales europeos"* (Moreno, 1996:31).

Más modernamente, la teoría poscolonial en su proyección latinoamericana ha encontrado en la "transculturación" un abracadabra para resolver la inserción de las culturas autóctonas o importadas, como diría Darcy Ribeiro, en la modernidad. No cabe duda a este tenor de que, como señala Santí,

> *"no es exagerado decir que la mayoría de los estudios que invocan el término transculturación –o su adjetivo transcultural- lo hacen superficialmente: lo invocan apenas como sinónimo de mestizaje o hibridez; prescinden del esquema del ensayo delantero (el contrapunteo) y de los detalles históricos en los capítulos adicionales, y por último, omiten el nombre de Ortíz"* (Santí, 2002:94).

Lo cierto es que como afirma G. Portuondo la palabra "transculturación" encierra una recreación en clave futurista: *"La transculturación, imagen de la cubanidad (...), conjuga la representación integradora del pasado con la intuición de la nascencia de un sentido de futuridad"* (Portoundo, 2000). Con este nuevo término Ortíz *"se enmarca en un esfuerzo tendente a descolonizar las ciencias sociales"*, según Julio Le Riverend, hoy adquiere todo su sentido de futuro. Descolonización de las ciencias sociales y cubanidad se proyectan, pues, hacia el presente, y más en particular al debate poscolonial. De hecho, N. García Canclini, difusor del término afortunado de "culturas híbridas" aunque lo considera insuficiente lo toma como punto de apoyo para analizar los efectos de la globalización y la formación de la hibridez como un signo distintivo de la poscolonialidad. Allí, la música ocupa un lugar central, incluso desde el punto de vista comercial.

No podemos olvidar que la multinacionales, y todo tipo de especuladores culturales están en permanente escucha para encontrar el discurso transcultural. De ahí que siga teniendo importancia la clásica denuncia de la explotación de las músicas populares de fuerte raigambre local por las multinacionales. A pocos años de la revolución cubana, a la que prestó su apoyo Fernando Ortíz, una colega suya podía sostener que,

> *"se aprovecharon programas de radio y de TV para ofrecer esa música, y no siempre vigilando la mejor calidad y tratando de conservar sus valores, sino que interesaba mucho más el anuncio comercial, el reclamo de un público y la promoción de una venta, y no faltó la explotación de incautos y el aprovechamiento de necesitados"* (León, 1989:279).

Incluso esta crítica que no por inocente deja de ser cierta, se puede completar con esta otra visión, absolutamente ajustada a la realidad más alambicada: *"Mientras los artistas occidentales pueden llegar con facilidad a otras culturas, lo contrario es mucho más difícil. Los operadores de las agencias turísticas satisfacen las expectativas de sus mejores clientes, es decir, de los occidentales"*. Y añade con meridiana claridad: *"La 'música del mundo es un concepto inventado por las compañías angloamericanas a partir de estrategias de mercado basadas en los gustos de su público"* (Street, 2000:97). Frente a estas explotaciones, veladas y hechas en nombre de la modernidad y la pluralidad cultural, e incluso la fusión musical, se alza la potencia de lo local con sus veladuras y misterios, arropadas por la transculturalidad. Aquí la lectura e interpretación del concepto de "transculturalidad", incubado por Fernando Ortíz en la Cuba de los "tambores blanqueados", exige su periódica actualización, como parte del discurso poscolonial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DRUCKER-BROWN, Susan (1985). "Malinowski in Mexico: introduction". In: Malinowski, Bronislaw & De la Fuente, Julio. *The Economics of a Mexican Market System.* Londres, Routledge: 3-52.

FIRTH, Raymond (1999). "Malinowski como científico y como hombre". In: Firth et alii. *Hombre y cultura. La obra de Bronislaw Malinowski.* México,Siglo XXI, 4ª: 1-17.

GARCÍA GONZÁLEZ, Armando (2008). *El estigma del color. Saberes y prejuicios sobre las razas en la ciencia hispanocubana del siglo XIX.* Las Palmas, Tenerife, Ediciones Idea.

GERSHENHORN, Jerry (2004). *Melville J.Herskovits and the Racial Politics of Knowledge.* University of Nebraska Press.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar en la modernidad.* México, Grijalbo.

GODOY, Gustavo J. (1966) "Fernando Ortíz, las razas y los negros". In: *Journal of Inter-American Studies,* vol.8,nº2,1966:236-244.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2008). *Sísifo y la ciencia social. Variaciones críticas de la antropología.* Barcelona, Anthropos.

---------- (2011). *El racismo elegante o las paradojas de la raza. De la teoría de las razas históricas a la invisibilidad del racismo actual.* Barcelona, Bellaterra.

GONZÁLEZ ARÓSTEGUI, Mely del Rosario (2003). "Fernando Ortíz y la polémica del panhispanismo y el panamericanismo en los albores del siglo XX en Cuba". In: *Revista de Hispanismo Filosófico,* 8, 2003:5-18.

DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio (sd). "Fernando Ortíz y Allan Kardec: espiritismo y transculturación". In: *Prismas. Anuario de historia intelectual.* Universidad Nacional de Quilmes, nº2,sd. www.sociedadespiritistacubana.com.

HERSKOVITS, Melville J. (1952. orig.1948). *El hombre y sus obras. Las ciencias de la antropología cultural.* México, FCE.

LEÓN, Argeliers (1989). *Del canto y el tiempo.* La Habana, Ed. Pueblo y Educación 4ª.

LE RIVEREND, Julio (ed.) (1973). *Fernando Ortíz.* La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

MALINOWSKI, Bronislaw. (1940). "La transculturación, su vocablo y su concepto". In: *Revista Bimestre Cubana.* La Habana, 1940, nº46:220-228.

---------- (1970). *Una teoría científica de la cultura.* Barcelona, Eds. De Bolsillo,1970.

---------- (1975). *Los argonautas del Pacífico Occidental.* Barcelona, Península.

---------- (1989). *Diario de un trabajo de campo en Melanesia.* Gijón, Júcar.

MORENO FRAGINALS, Manuel (1996). "Agentes culturales y deculturación". In: Moreno Fraginals, M. (ed.). *África en América Latina.* Madrid, Siglo XXI.

NIANGORAN-BOUAH, G. (1981). *Introduction à la drummologie.* Abiyán, Université National e de Côte d'Ivoire.

ORTÍZ, Fernando (1911). *La reconquista de América. Reflexiones sobre el panhispanismo.* Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, París.

---------- (1919) *Las actuales responsabilidades políticas y la "nota" americana.* La Habana.

---------- (1937). "La música sagrada de los negros yorubas". In: *Ultra,* La Habana, julio de 1937, vol. III, 13:77-86.

---------- (1940). "Factores humanos de la cubanidad". In. *Revista Bimestre Cubana,* La Habana, marzo-abril 1940, vol. XIV, 2:161-186.

---------- (1946) *El engaño de las razas.* La Habana, Ed. Páginas.

---------- (1950) *La africanía de la música folklórica cubana.* La Habana, Eds. Cárdenas y Cía.

---------- (1952). *Los instrumentos de la música afrocubana.* La Habana, ministerio de Educación.

----------(1973, orig. 1906) *Hampa afrocubana. Los negros brujos. Apuntes para un Estudio de Etnología Criminal.* Miami, Ed. Universal.

---------- (1975). *La música afrocubana.* Gijón, Júcar.

---------- (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar.* Caracas, Biblioteca Ayacucho. Prólogo de Julio Le Riverend.

---------- (1987) *Los negros esclavos.* La habana, Ed. de Ciencias Sociales.

---------- (1991, orig. 1952). "Transculturación blanca de los tambores de los negros". In: Ortíz, Fernando. In: *Archivos Venezolanos del Folklore,* Caracas, julio-diciembre de 1952, I, nº 2: 235-256. Reproducido en: *Estudios etnosociológicos.* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales: 176-201.

---------- (1995ª) *Los instrumentos de la música afrocubana. Los tambores batá.* La Habana, Ed. Letras Cubanas,1995.

---------- (1995b). *Los negros curros.* La Habana, Ed. Ciencias Sociales.

PANOFF, Michel. *Malinowski y la antropología.* Barcelona, Labor,1974.

PORTUONDO, Gladys (2000). "La transculturación en Fernando Ortíz: imagen, concepto, contexto". In: *Letralia,* nº86, Cagua, 2000. www.letralia.com.

RAMA, Ángel (1982). *Transculturación literaria en América Latina.* Madrid, Siglo XXI,1982.

SACERIO-GARÍ, Enrique (2007). "Conversación con José Juan Arrom. Quien no se aventura no cruza el mar". In: *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana.* Año V, La Habana, abril de 2007.

SANTÍ, Enrico Mario. "Introducción" (2002). In: Ortíz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar.* Madrid, Cátedra. Contiene en apéndice la correspondencia cruzada entre B.Malinowski y F. Ortíz.

---------- *Fernando Ortíz: contrapunteo y transculturación.* Madrid, Colibrí,2002.

STREET, John (2000). *Política y cultura popular.* Madrid, Alianza.

TORO GONZÁLEZ, Carlos del (2001). "Fernando Ortíz y las relaciones Cuba-Estados Unidos". In: *Santiago,* nº92, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba:139-149.

VIÑALET, Ricardo (2001). *Fernando Ortíz ante las secuelas del 98. Un regionalismo transculturado.* La Habana, Fundación Fernando Ortíz.

YOUNG, Michel W. (2004). *Malinowski. Odyssey of an Anthropologist,1884-1920.* Yale University Press.

ADARRUM: TOQUE DE TAMBORES PARA LA POSESIÓN EN LOS CULTOS AFROBRASILEÑOS

Sonia Bartol Sánchez
Doctora en Antropología de Iberoamérica por la Universidad de Salamanca, con la especialidad de Antropología de la Religión. Actualmente, es profesora asociada en la Universidad de Salamanca enseñando Antropología Cultural de Iberoamérica, Antropología Médica, Antropología y Folclore y Antropología Política.

Resumen:
En este ensayo, se pretende analizar la música en los rituales de los cultos afrobrasileños desde la antropología social. Para ello, se hará referencia a un toque de percusión que se caracteriza por un ritmo frenético y continuo por el que se induce a la posesión; es una llamada por la que los dioses y diosas (Orixás) desciendan para incorporarse en los devotos (filhos de santo). Este toque se llama *adarrum* en la lengua yoruba que se mantiene viva, gracias a los cánticos en las ceremonias y es originario de los barracones (senzalas) de las haciendas donde vivían los esclavos recién llegados de África. En la actualidad el adarrum se sigue tocando en las casas de culto (terreiros) de Brasil, formando parte del pasado, de la memoria y de la identidad de la comunidad afrobrasileña.

Palabras clave: candomblé, posesión, percusión, trance, memoria, identidad.

Adarrum: percussion rhythm for the posession in afro-brazilian cults.

Abstract:
In this essay intends to analyze the music in the rituals of Afro-Brazilian cults from the discipline social anthropology. To do this, we will refer to a rhythm of percussion that is characterized by a frenetic continued pace that induces to trance and possession; it is a call by the gods and goddesses (Orixás) descend to join the devotees (filhos de santo). This rhythm is called in the Yoruba language adarrum, this language is kept alive, thanks to the songs in ceremonies and is originally from the barracks (slave quarters) of the estates where the slaves lived when they were brought from Africa. This rhythm is still currently playing in the houses of worship (terreiros) in Brazil as part of the past, memory and identity of Afro-Brazilian community.

Keywords: candomblé, possession, percussion, trance, memory, identity.

Bartol Sánchez, Sonia. "Adarrum: toque de tambores para la posesión en los cultos afrobrasileños". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 177-193, 2012, ISSN 1138-8579.

"Los tambores vencen al miedo.
Los tambores son la herencia de mi madre,
la fuerza de Guinea que está en mi sangre"

"Baila, baila Zarité, porque esclavo que baila es libre…mientras baila"

(Isabel Allende, La isla bajo el mar)

Adarrum es un toque de percusión con un ritmo frenético y acelerado de los cultos afroamericanos, este ritmo es utilizado durante las ceremonias y rituales para que a los devotos les sea más propicio dejarse poseer por los dioses y diosas africanos (orixás). En este artículo se intenta analizar como en el culto afroamericano, el ritmo adarrum es el detonante para el trance y la posesión, sin embargo este ritmo fuera del ámbito religioso no induce al trance y a la posesión, sino a la mera recreación del individuo. Antes de comenzar con el propio análisis haciendo referencia al trabajo etnográfico, se introducirá la cultura africana en América, que en la actualidad está empezando a ser reconocida y como un elemento más de la identidad americana.

LA INFLUENCIA DE LA CULTURA AFRICANA EN AMÉRICA

La cultura afroamericana está presente en todos los países latinoamericanos, aunque es la gran olvidada. En las últimas décadas se ha dado más importancia a la reivindicación de los derechos humanos de las poblaciones indígenas de América. Sin embargo, en la actualidad está apareciendo un *revivalismo* africano. La historia de Latinoamérica se ha concentrado casi siempre en las poblaciones prehispánicas, dejando un espacio mínimo para la cultura afroamericana, refiriéndose tan solo a la esclavitud en la época colonial. Debido al comercio de los productos que se exportaban a Europa como el azúcar, el café, el cacao, el algodón y el tabaco, entre otros. No obstante, la cultura afroamericana fue un elemento clave en el desarrollo de América, en la cultura, tanto material como inmaterial. Así, podemos observar la influencia africana en la religión, la música, el baile, la literatura, el folclore, además de la gastronomía y en las artes plásticas. La riqueza de la cultura africana se palpa y se saborea desde Chile hasta Canadá. Se hace más patente dependiendo del número de esclavos que fueron llevados a la fuerza en cada país, por lo que Brasil y Cuba quedaron firmemente marcados por la presencia africana.

El antropólogo mexicano Gonzalo Aguirre Beltrán, fue pionero en estudios afroamericanos; específicamente, afromexicanos. Llamó a la herencia africana: "la tercera raíz" de América. Aguirre realizó el primer estudio etnográfico en una comunidad afroamericana en México, concretamente en el municipio de Cuijlinicuilapa en la Costa Chica del estado de Guerrero.

> "*Nadie podría negar o afirmar que alguna vez la población de Cuijla fue totalmente negra. Todo, sin embargo, parece indicar que desde un principio el negro se mezcló con el quahuiteca dando origen a una población mestiza cuyos productos finales forman hoy el grupo mayoritario de los habitantes del municipio. Es indudable también que en la hibridación el factor negro fue preponderante y que, por eso, el*

> *mestizo cuileño es, en la actualidad, predominantemente negro, es decir, un afro-mestizo."* (Aguirre Beltran, G., 1985:65)

En toda América la influencia africana en la música es visible, se fusionó con la música indígena y europea dando lugar a una gran diversidad de tipos de música y de baile, desde el son cubano, la cumbia colombiana, el landó peruano, el tango argentino, la samba, la cueca o zamacueca chilena, el candombé argentino y paraguayo, hasta el calypso anglocaribeño y el blues, el jazz, y el soul o música espiritual de los Estados Unidos, por mencionar algunos dentro de la inmensa variedad que existe. Todos estos géneros musicales tienen en común elementos propios de la música africana como: la polirrítmia, la llamada-respuesta, la improvisación y la vocalización de diferentes registros. En Latinoamérica los esclavos imitaban los bailes europeos y los adaptaban a su estilo. Una imitación que tomaba tanto unas connotaciones de burla como de rebeldía, ya que el ritmo era lo único que no podían arrebatarles los propietarios y terratenientes de su identidad africana. Así fue como los bailes europeos de la época colonial como el vals, la polca, la jota, el fandango, la mazurca, etc. se fusionaron con los ritmos africanos, creando una rica variedad de estilos afroamericanos en la América latina. En los Estados Unidos se fusionaron en mayor parte con las canciones espirituales protestantes.

En la actualidad, el Perú Negro es conocido por su música con músicos conocidos internacionalmente como Nicomedes Santa Cruz†, Susana Baca, Cecilia Barraza, entre otros. La identidad costeña peruana está marcada en gran medida por lo afroperuano. Concretamente el puerto marítimo de El Callao en Lima que es donde más población afrodescendiente vive. El landó es un género musical de la costa, se toca con el cajón peruano y la guitarra criolla, que se originó del lundú que era una danza nupcial bailada por los esclavos angoleños. Las canciones más populares son: Zamba Malató, Toro Mata, etc.

> "*Bailando se menea.....*
> *A la mucurú*
> *A loña loña*
> *A la recolé*
> *Hoguerequeté*
> *Babalorishá*
> *A la mucurú*
> *Oyokororó"*
>
> (Estrofa de la canción *Zamba Malató*, interpretada por la cantante afroperuana Susana Baca)

Otro género musical de origen afrodescendiente que merece ser mencionado es el blues, que se originó en las plantaciones del sur de los Estados Unidos. Eran canciones de trabajo, en las que los trabajadores se dirigían a otros esclavos en otras haciendas, o para hacer el trabajo forzado más llevadero. El blues pasó de lo rural a lo urbano debido a las migraciones entre los estados de este país. Las letras de las canciones mostraban y siguen mostrando el dolor y el sufrimiento de la población afrodescendiente. En las haciendas del sur de los Estados Unidos se prohibió a los esclavos toda cultura material (como el crear tambores u otros instrumentos musicales) que les recordara África, para conseguir una asimilación y una aculturación sin ningún resquicio. Por lo que los esclavos africanos

improvisaron la percusión con la modulación de sus voces y utilizando el cuerpo como instrumento. (Bartol, S., 2010:89)

En relación a Latinoamérica, existe una diferencia entre la situación de los afrodescendientes en Brasil y la del resto de países afrolatinoamericanos. En Brasil, la población negra está incluida en la sociedad; superficialmente no parece que haya discriminación por el color de la piel, no obstante existe por las diferencias socioeconómicas de las clases sociales. Curiosamente, el folclore afrobrasileño es parte de la identidad nacional y de la imagen que se exporta orgullosamente al exterior. Al contrario de lo que sucede en el resto de países latinoamericanos, en los que la población negra ha estado en la marginación y en el olvido.

En la Cumbre Iberoamericana que se celebró en Salamanca en el 2005, se creó por primera vez un espacio para la cooperación y el desarrollo de las comunidades de afrodescendientes. En las ultimas décadas han surgido asociaciones, ONGs y congresos para la promoción de *la tercera raíz*, como la Red de Mujeres Afrolatinoamericanas, Afrocaribeñas y de la Diáspora con los objetivos de luchar contra el racismo y a favor de la inclusión y unificar organizaciones de los diferentes países.

LAS RELIGIONES AFROAMERICANAS.

Las religiones afroamericanas se originaron por todos los países americanos en los que hubo esclavitud. Aunque fueron los portugueses los primeros en el comercio de la esclavitud, les siguieron de cerca los españoles y otros países como Inglaterra, Holanda, Dinamarca y Francia. Las grandes plantaciones en el territorio americano motivaban que se necesitase más mano de obra. El desarrollo de las religiones afrobrasileñas dependió del número de esclavos y de sus descendientes en cada país. Así se encuentran en la actualidad Brasil y Cuba, el Candomblé y la Santería, respectivamente como referentes, de estos cultos, junto al Vudú de Haití. Sin embargo, en algunos países los cultos se asimilaron debido al mestizaje y solo han quedado vestigios en la cultura, sobretodo en la música como se ha mencionado anteriormente con la música negra de Perú. El Candomblé es característico de Brasil y la Santería, lo está siendo debido a la emigración cubana a países hispanoamericanos como Republica Dominicana, Puerto Rico, Colombia, Venezuela y Panamá; siendo Cuba la cabeza en este culto. En Cuba la santería tiene mayoritariamente tres variantes en sus cultos como: Lucumí o Regla de Ocha, Palo Monte y sociedades secretas masculinas, denominadas Abakuá o Ñáñigas. (Castro Ramirez, L.C., 2010:34)

Cabe resaltar, la diferencia de la evolución de la religión de origen africano en países latinoamericanos y entre los países angloamericanos. De hecho, en los Estados Unidos las primeras iglesias negras surgieron alrededor del siglo XVIII. La liturgia luterana se fusionó con los tonos musicales africanos. Los gospels se desarrollarían a partir de los años veinte, y en los cuales se puede notar la influencia africana con los cantos de llamada y respuesta, con el éxtasis y las técnicas de vocalización, donde el cantante líder canta en todos los registros como si fueran diferentes personas quienes cantaran, y la improvisación. La

religión afroamericana en los Estados Unidos, excepto en Luisiana, tan solo evolucionó a través de la música religiosa.

> "*El culto protestante, con cánticos en inglés, permitía que el negro se incorporara a la liturgia e interviniera: comprendía lo que decía el predicador, podía responder, introducir su sensibilidad e innovar los textos de los cantos religiosos. En cambio, en las iglesias de Iberoamérica el oficio se hacía en latín, y el negro, que rara vez comprendía lo que estaba diciendo el cura, no podía intervenir ni modificar los cantos. El negro, pues se expresó mucho más a través de las artes plásticas. Si el sincretismo del Norte es un sincretismo musical, el de España y Portugal es un sincretismo plástico: el barroco negro. En lo que respecta a la música, ésta en cambio, se mantiene mucho más africana, porque entra menos en contacto con la nueva religión. Si en las colonias protestantes no vemos el sincretismo africano en las artes plásticas, es por una razón simple, porque el protestantismo abominaba todo lo que implicara el culto de las imágenes."* (Rojas Mix, M., 1988:42)

Lo que tienen en común todos los cultos de origen afroamericano en Iberoamérica es la equivalencia de los Orixás con los santos católicos. La flor sanctorum fue realmente un caldo de cultivo perfecto para el sincretismo de los orixás africanos realizado en los países latinoamericanos. En el caso de Luisiana y Haití, al ser colonias francesas, el catolicismo fue asimismo la base para el mantenimiento de los cultos afroamericanos, a diferencia de los estados con religiones cristianas anglosajonas mucho más excluyentes. Por lo tanto, podemos encontrar al orixá Xangô desde el sur de los Estados Unidos hasta Argentina.

RELIGIONES AFROBRASILEÑAS: CANDOMBLÉ

El origen de la palabra candomblé proviene de la lengua bantú que significaba danza o instrumento musical; no obstante los colonos portugueses extrapolaron el significado llamando a las ceremonias de los esclavos candomblé. A principios de la época colonial, se denominaba *calundus* o *lundus* a los candomblés (Mott, L., 1997:206). Los estudios de la historiadora Laura de Mello e Souza sobre la época colonial de Brasil hacen referencia a los *calundus*, como los cultos que procesaban los esclavos en los barracones. El candomblé es una religión animista, ya que cree que los seres vegetales y animales, e incluso los objetos materiales, tienen alma, "ánima". Un ejemplo, es la adoración que tienen los participantes de esta religión al árbol *irokó,* que es considerado incluso como un orixá más.

Los lugares de culto son los *terreiros*, también denominados *roças, xangôs, barracão,* o casas de santo, donde se realizan las ceremonias y rituales. A la llamada de la percusión, los orixás *bajan* y poseen a los *filhos-de-santo,* que tengan la capacidad para poder ponerse en trance. Los bailes, los cantos, la música, los trajes, la comida y las ofrendas son elementos fundamentales dentro de la complejidad del ritual, del culto y de la *nación*.

El candomblé no tiene escrituras sagradas, todo se transmite por vía oral. Consecuentemente la oralidad es una de las razones por las que existe una diversidad y una ramificación del candomblé con una complejidad de clasificación en relación a la etnia y al lugar geográfico que depende a su vez; en primer lugar: del ámbito rural o urbano; en

segundo lugar: de la región de la costa o del interior de Brasil y por último a las migraciones interiores en las últimas décadas.

Las religiones afro-brasileñas han sido siempre marginales. En la dictadura de Getúlio Vargas, que comenzó en 1930 y duró hasta 1945, se agravó la situación; no se permitieron los terreiros, muchos fueron cerrados, la policía agredía incluso a las mães[98] y país[99] de santo. Fue una época de miedo y de injusticia para los *terreiros* o casas de culto. Se celebraban los eventos religiosos a escondidas, no se tocaban los tambores, el período de iniciación se acortaba y se escondían las figuras de los dioses africanos. Sus consecuencias fueron tales que, en nuestros días, los jóvenes mayores de veinticinco años se han educado con miedo a revelar que pertenecen a tal terreiro, o que tienen "sentado el Santo en la cabeza"[100]. (Bartol,S., 2010:42)

En cada estado de Brasil, el candomblé ha evolucionado en proporción al número de esclavos, así en la zona costera del país es donde más población afrodescendiente se ha concentrado. Siendo las ciudades más importantes Salvador de Bahía, Recife, Rio de Janeiro, entre otras. En el interior del país, ha llegado por migraciones en las últimas décadas o por la creación de *quilombos* en época colonial. Los quilombos son aldeas o comunidades formadas por esclavos que escapaban hacia la selva, llamada geográficamente la Mata Atlántica. El candomblé se denomina de diversas formas según el estado en el que se ha originado o evolucionado y la nación o etnia mayoritaria a la que pertenecían los esclavos, por ejemplo en los estados de Pernambuco, Alagoas y Sergipe al candomblé se le llama *xangô*, *macumba* en Salvador de Bahía, *batuque* en Rio Grande do Sul, *jaré* en el interior del estado de Bahía, *tambor-de-minas* de Maranhão, entre otros. Siendo imprescindible mencionar que hay diferencias idiosincrásicas entre ellos del ritual, la música, el baile, etc.

Es fundamental enfatizar que el candomblé es un culto de origen africano pero originado en Brasil, por lo tanto es un culto sincrético con el catolicismo colonial, a pesar de que los puristas africanistas lo quieren negar, incluso eliminando vestigios católicos de los rituales. Con el tiempo, además se asimilaron ciertos elementos del chamanismo indígena amazónico, fundándose de esta forma otros cultos como el *candomblé de caboclo* o el *jaré*. En zonas rurales del interior del nordeste se originó otro culto llamado *catimbó-jurema*, con más influencias indígenas y católicas que africanas; como son: el uso del tabaco, las limpias, el uso de la maraca como instrumento musical, entre otras. En el siglo XIX con la influencia del movimiento espirita debido a los libros del pedagogo francés Alan Kardec, surgiría otro culto, la *umbanda*, que en la actualidad ha sido asimilado por todos las clases sociales del país e incluso se ha extendido a otros países de Latinoamérica y Europa. Este culto por lo tanto tiene influencias afrobrasileñas, católicas, espiritistas, indígenas y

[98] Mãe de santo (madre de santo) o Yalorixá, son los nombres que se le da al cargo de máxima autoridad en un terreiro, cuando es una mujer.

[99] Pai de santo (padre de santo) o Babalorixá, son los nombres que se le da al cargo de máxima autoridad en un terreiro, cuando es un hombre.

[100] Cuando alguien dice que tiene "sentado el santo en la cabeza", es que ya ha sido iniciado en el culto afrobrasileño.

esotéricas. Sin embargo, todos estos cultos y sus variantes se caracterizan por el uso en sus ceremonias de la música, el trance y la posesión.

LA MÚSICA EN LOS CULTOS AFROBRASILEÑOS

La música acompaña los rituales, el ritmo hipnótico de los tambores es una llamada para que los orixás bajen y posean a los devotos en estado de trance. Los tambores son utilizados en la mayoría de ceremonias y rituales en el candomblé y en la umbanda. En el *catimbó*-jurema se utilizan las maracas. La música no es un factor con el que se consiga llegar a un estado de trance en todas las sociedades. Sin embargo, en el culto afrobrasileño es fundamental para lograr que los devotos denominados *caballos* sean poseídos (*montados*) por sus *jinetes* divinos que son los orixás.

En el candomblé, cada orixá tiene su propia tonada con su correspondiente música, ritmo y letra. Los tambores llaman a los dioses con diferentes ritmos. Pero es el ritmo adarrum que aunque se relacione con el orixá Ogum (divinidad masculina que se relaciona con los metales y se corresponde con el santo católico San Jorge en el estado de Pernambuco), se puede tocar para todas las divinidades cuando la ceremonia necesita subir el animo o cuando en una ceremonia nadie ha logrado ponerse en trance. Se utiliza este ritmo para ayudar a los devotos a dejarse llevar, superar la resistencia del cuerpo y de la mente y facilitar la posesión. El adarrum es un ritmo acelerado y continuo realizado con los tambores en las ceremonias del candomblé.

LOS TAMBORES (Atabaques)

Los tambores llaman a los dioses con diferentes ritmos, en el candomblé o xangô los tambores son consagrados y ungidos, reciben baños rituales de hierbas y sangre. Además se guardan en el *roncó*, cuarto sagrado del terreiro donde se preparan a los neofitos en su aprendizaje para su iniciación al culto. (Gudolle, O., 1977:54) Para el antropólogo Lody, "*El atabaque no será apenas un instrumento musical; ocupara el papel de una divinidad y, por eso, será sacralizado, alimentado, vestido: poseerá un nombre propio, y solo sacerdotes y personas de importancia para la comunidad podrán tocarlo y usarlo en los rituales.*"[101] (Lody, R., 2003:67). Así de esta forma ungiendo también a los tambores o atabaques en los rituales con sangre de animales sacrificados y con agua macerada con hierbas, los tambores renuevan su *axé*.

El *axé* es la energía o fuerza vital transmitida por los orixás o dioses, es lo que da la manutención de la vida. Es el factor que mantiene el equilibrio en las casas de santo o *terreiros* y en los mismos devotos. Su disminución produce enfermedades físicas y mentales o desequilibrios socioeconómicos. Su aumento ayuda a conseguir la armonía con los orixás y se realiza a través de las prácticas rituales. De aquí la importancia de los

[101] Traducción libre.

sacrificios de animales en el candomblé y la utilización de hierbas y hojas. Puesto que el axé puede originarse de los reinos animal, mineral y vegetal. (Bartol, S., 2010:152) Es de suma importancia que los tambores mantengan equilibrado el axé, puesto que son sagrados. Sólo pueden tocarse para una función religiosa, de hecho, sólo pueden ser tocados por los ogãs[102], e incluso, cuando no son utilizados, se les debe cubrir con telas blancas. Los tambores además serán considerados por el axé que se haya acumulado en ellos o de qué *terreiro* son. Axé y prestigio también van unidos, si los tambores pertenecen a un terreiro donde el linaje, la antigüedad y el reconocimiento son estimados en gran alza, entonces los tambores también serán estimados como fuente de poder y energía de los orixás.

Los tambores en las ceremonias del candomblé son tres, llamados *Rum*, *Rumpi* y *Lé*, siendo *Rum* el mayor, de registro grave, *Rumpi* el mediano de registro medio y el menor *Lé* de registro agudo. El tambor mayor es también el que se permite variaciones y va marcando los ritmos o los diferentes toques de cada orixá, los otros dos tambores son los que acompañan con una base rítmica. "*Dijó una vez un antiguo alabè: "Los tres atabaques son una sola cosa: el Rum es la cabeza, el rumpi el cuerpo y el runlé las piernas; es solamente un cuerpo"*. (Lody, R.,2003:70) En el candomblé tradicional de Recife, tanto en el xangô de nación nagô-egba como en el *candomblé de Angola*, los tres tambores se tocan con las manos. Sin embargo en otras naciones como *ketu* o *jeje*, se utilizan baquetas llamadas *aguidavis*.

Para la fabricación de los tambores, se eligen las maderas cuidadosamente y el cuero es de ganado caprino, de cabras que han sido sacrificadas durante las ceremonias y puestas a secar al aire libre. En los patios de las casas de santo, es normal ver las pieles secarse a la intemperie. Esta labor de crear los tambores lleva una gran labor artesanal por parte de los hombres del terreiro. Los tambores son pintados dependiendo del color del orixá al que sean consagrados, así en el terreiro Obá Ogunté, están pintados de blanco y azul claro, colores de Odé Yemanjá. En el Xangô o candomblé tradicional los hombres son encargados de tocar los tambores son los ogãs, cargo de la jerarquía de la religión que además de cumplir de tocar los tambores, realizan otras funciones como el sacrificio de animales. El Ogã debe saber todos los ritmos y cánticos, su entrenamiento es exhaustivo a lo largo de su iniciación, ya que además es el apoyo del sacerdote o sacerdotisa en estos menesteres. En las ceremonias es corriente observar que el ogã sustituye al babalorixá o iyalorixá en los cánticos, debido a la larga duración de los rituales.

[102] Ogã es un cargo masculino que ayuda al Pai de santo o babalorixá a realizar los sacrificios y los rituales. Se puede dividir este cargo, si es encargado sólo de la percusión es llamado como Ogã Alabe y si es encargado de los sacrificios, se denomina Ogã Axogum.

Terreiro Obá Ogunté de Recife.

Los tambores o atabaques tienen una posición privilegiada en el *barracão*[103], se sitúan en un lugar estratégico donde todos los devotos se sitúan de frente, incluso los devotos deben saludar reverencialmente a los tambores, como así hacen con el *pejí*[104], o el babalorixá del terreiro u otras personas que estén por encima jerárquicamente. Así los devotos tendrán de frente siempre a los tambores, cuando comienza la *roda* o *xirê*[105] las personas bailan en circulo haciendo las coreografías según son relacionadas a cada orixá. En el momento que alguien se pone en trance y seguidamente será poseído por un orixá, se colocara en frente de los tambores o será guiado en esta posición. Cuando los tambores han terminado una tonada y hay una breve pausa antes de reanudar con otra tonada, el devoto poseído se paraliza poniendo las manos hacia atrás en la cintura, bramando y moviendo la cabeza de un lado para otro, como si fuera un muñeco o una marioneta. En el momento que comienzan de nuevo los tambores a sonar, el devoto seguirá con la coreografía correspondiente al orixá que venera.

Los tambores o atabaques son acompañados además de otros instrumentos como son el *agogô* y el *agè*. El primero es un instrumento metálico, utilizado exclusivamente para el culto afrobrasileño que tiene forma de campanilla. Puede tener dos o cuatro campanillas que van sonando al ritmo de la muñeca del babalorixá o iyalorixá, acompaña el ritmo de los tambores y además tiene la función de guiar a las personas poseídas, que en su estado alterado de conciencia se orientan a través del sonido de este instrumento, evitando por

[103] El *barracão* es el salón del terreiro donde se celebra el *xirê*, la ceremonia cantada y bailada en honor a los orixás.

[104] El *pejí* es la habitación del terreiro donde se encuentran los asentamientos sagrados de los orixás.

[105] El xirê es la ceremonia cantada y bailada en círculo para venerar a cada uno de los orixás. Se denomina también roda o gira.

ejemplo salirse del circulo o debido a sus movimientos frenéticos podría dañar a alguien o incluso a si mismo. Además, las ceremonias son iniciadas a golpe de agogô marcando el ritmo y la tonada para los tambores por parte del babalorixá. De este modo, comienza la gira, roda o xiré, donde los devotos se saludan jerárquicamente prosternándose para empezar a bailar en círculo en dirección contraria a las agujas del reloj siguiendo los cánticos dedicados a los orixás. En la *roda* sólo bailan los iniciados, el resto de asistentes miran o bailan fuera del círculo. El *agè, afoxé o agbé* es un instrumento musical que acompaña también a los tambores, hecho con una calabaza envuelta en una red con cuentas, semillas o caracoles. Puede haber de uno a varios agés tocando junto a los tambores.

Sobre la recopilación y la traducción de los textos de los cánticos, cabe destacar la gran labor del sociólogo José Jorge de Carvalho en su libro *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*, publicado en 1993. Realizó este trabajo arduo de recopilar el *corpus mitopoético* en lengua yoruba del terreiro Obá Ogunté cuyo actual babalorixá es Manoel Nacimiento Costa, mejor conocido como Papai, para después traducirlo con la ayuda de lingüistas especializados. Es en este terreiro además dónde se ha basado parte de mi trabajo etnográfico. Carvalho es uno de los numerosos académicos quien afirma con seguridad que este terreiro es el lugar de culto donde mejor se ha conservado el canto yoruba, de hecho este terreiro es la matriz del xangô pernambucano. Asimismo, Carvalho señala que por el hecho de conservar con mucha exactitud y constancia los textos sagrados, los devotos no se han permitido a lo largo de los siglos la improvisación, ni la composición de nuevas *toadas.* Siendo la improvisación una de las idiosincrasias de la música africana, por lo que el estilo afro-brasileño de estas canciones incide en la ejecución musical, enfatizando quizás parámetros distintos de los africanos.

> "*Por ejemplo, en relación a Nigeria es común la practica de crear variaciones para las letras de las canciones, tanto del solista como del coro, en Recife los impulsos de improvisación, o las tentativas de individualización del evento ritual-musical, tuvieron que desplazarse principalmente para la melodía, a través de la exploración de melismas, floreos e incremento de las vocales. (...) Dicho de otro modo, por motivos diversos, tanto las letras como las melodías fueron deformadas – las melodías desconocen las incoherencias de los textos y los textos son indiferentes a los excesos de las melodías." (Carvalho, 1993:23)*

A lo que Carvalho señala que una de las grandes dificultades de la traducción de los textos fue que el idioma yoruba es tonal, por lo que un mismo grupo de fonemas cambia de significado dependiendo del tono. Hay tres tipos de tonos, medio, bajo y alto. Así, por ejemplo, *oxé* significa jabón africano que se utiliza en los rituales y *oxê* es el hacha de madera, símbolo del orixá del rayo y del trueno Xangô.

Carvalho incluso concluyó con que: "*…la mayoría de los textos rituales cantados en las casas tradicionales de Xangô pernambucano – y muchos de los cuales son cantados también en otras partes del país- fueron de hecho conservados en un yoruba casi intacto, a pesar de algunas deformaciones en la pronunciación y ciertas ambigüedades o desplazamientos en el tono*." (Carvalho, J.J., 1993:14) Otra conclusión a la que Carvalho llegó con la traducción de los textos que no concordaba con lo que se había supuesto hasta ese momento es que "*no todos los textos se corresponden directamente con un lenguaje*

coreográfico o gestual que se utiliza en el ritual para cada orixá". (Ibid.) La coreografía ha pervivido y evolucionado a diferentes pasos y gestos que también varían dependiendo del estado de Brasil donde se haya mantenido o creado el culto. Destacando el candomblé de Bahía que es más gestual, mientras que el candomblé de Pernambuco es más austero en gestos. Aún así, hay gestos en el baile que son universales en todos los cultos y variantes de la religión yoruba, como es el caso de las orixá femeninas relacionadas con el agua como Yemanjá, Oxum y Nanã que las devotas a estas divinidades, deben bailar haciendo ondulaciones con los brazos y las manos, imitando el movimiento del agua.

Para resumir, las letras de las canciones en el candomblé son en yoruba, sin embargo en los cultos afrobrasileños que han ido surgiendo en Brasil asimilando a la población, no solo de origen afrodescendiente, los cánticos son en portugués. En relación a los instrumentos, estos cultos como en la umbanda también toman prestado la utilización de tambores y *agba*, y en otros como el catimbó-jurema y la macumba son utilizados otros instrumentos musicales como la maraca, instrumento amerindio originario. Es necesario indicar que estos cultos se han extendido a lo largo de las últimas décadas a otros países como Argentina, Paraguay y Uruguay fundándose tanto terreiros de candomblé o umbanda, en las que ya se comienzan a cantar en español. Asimismo, en Europa hay terreiros debido a la inmigración tanto de brasileños como de argentinos y uruguayos.

EL TRANCE Y LA POSESIÓN

La diferencia principal en los diversos cultos afrobrasileños es el tipo de posesión. Mientras que en el candomblé o xangô, culto de corte tradicional, se es poseído exclusivamente por un orixá, en otros cultos afrobrasileños como el catimbó y la umbanda, existe una pluralidad de posesiones tanto de orixás (divinidades) como de entidades espirituales. Los orixás en el candomblé o xangô al *cabalgar* un *filho de santo* no hablan, gritan o dicen alguna palabra en concreto, en cambio en los otros cultos los orixás y las entidades espirituales hablan y aconsejan a los presentes en los rituales. El lenguaje utilizado en los cánticos del xangô es el yoruba, en los otros cultos se canta en portugués.

Según Bastide, "el trance religioso está regulado por la repetición de los mitos, la *performance* se podía describir citando a Rimbaud, como *una opera fabulosa* (Bastide, R.; 2001:189) Donde todos los iniciados tienen un papel en esta opera en la que el objetivo es llegar a la experiencia religiosa o mística, la comunión entre devoto y orixá es fundamental. Para ello todos los elementos son imprescindibles, la música, la lírica (los mitos), la decoración, el vestuario… la coreografía se aprende desde la infancia. Esta obra musical religiosa se repite siempre, los mismos cantos, el baile…para ello los iniciados deben aprender a lo largo de sus vidas, todo lo que concierne a su religión. Se repiten todos los años, el ciclo de ceremonias dedicadas a los orixás, los devotos cantan y bailan, repetidamente hasta que sólo algunos privilegiados pueden llegar al trance. El babalorixá es el que dirige la ceremonia, cantando y tocando el agogô, apoyado por los ogãs que tocan los tambores. Las ceremonias duran largas horas en las que se va homenajeando a cada uno de los orixás. El babalorixa canta y le siguen a coro todos los devotos, los percusionistas dirigidos por el ogã marcan la entrada de los orixás, incluso ellos mismos se ponen en

trance con el ritmo frenético y apoteósico del *adarrum*, aunque nunca llegan por supuesto, a la posesión.

Filho de santo en estado de posesión en frente de los tambores.

En el momento que los tambores tocan el ritmo acelerado y frenético del adarrum y el primer devoto comienza a ser poseído por el orixá que rige su cabeza, otros devotos le irán siguiendo. A veces ocurre como si la posesión ocurriera en cadena, como si la emoción que se siente al ver una persona poseída fuera un detonante en si mismo para que otras posesiones ocurran.

Debe quedar claro que la música es un elemento fundamental en los rituales y ceremonias, no obstante no es necesaria para llegar a un estado alterado de conciencia o de trance. Hay otros rituales en los que los devotos llegan al trance e incluso a la posesión ya sea en las inmolaciones de los animales a sacrificar o con el contacto con objetos sagrados. En la educación rigurosa del candomblé, se enseña a ponerse en trance solamente en las casas de culto y durante las ceremonias. En otros cultos, como el *candomblé de caboclo*, los devotos son propensos a ponerse en trance o ser poseídos en situaciones cotidianas. (Medeiros, C., 2006:65)

Numerosos académicos han estudiado, analizado y comparado el trance y la posesión en diferentes cultos a través de diferentes sociedades de los diferentes continentes. Cabe destacar la labor del sociólogo británico Iaon Lewis en su libro *Extatic Religion*, en el que hace una crítica exhaustiva a los académicos o científicos sociales que se quedan en lo cultural y no llegan a profundizar en lo social. Para ello plantea una serie de cuestiones que se deberían plantear a la hora de realizar una investigación sobre el trance y la posesión:

> "*The crucial bread-and-butter questions still remain to be asked. How does the incidence of ecstasy relate to the social order? Is possession an entirely arbitrary and idiosyncratic affair; or are particular social categories of person more or less likely to be possessed? If so, and possession can be shown to run in particular social grooves, what follows from this? Why do people in certain social positions succumb to possession more readily than others? What does ecstasy offer them?"* (Lewis, I.,2003:23)

Una de las preguntas plantea el saber qué es lo que los mismos devotos y devotas piensan sobre el acto de posesión. A lo que contestare desde mi experiencia de mi trabajo de campo en tres comunidades de cultos afrobrasileños en la ciudad de Recife en Brasil. Para ellos es un acto natural, se han crecido y han educado viéndolo como parte de su educación religiosa, como un acto de veneración y comunión con sus dioses y diosas. A otra pregunta que plantea Lewis sobre cuáles son las implicaciones sociales de la posesión, contestaré que las posesiones ocurren en rituales de la comunidad ante un *público*, tanto sean ceremonias anuales o rituales individuales. A lo que añade Lambek que algunas de las posesiones más significativas ocurren en la intimidad del grupo, sin allegados, ni invitados. (Lambek, M., 1998 : 440) Por lo tanto, se puede situar al ritual desde su cualidad de *performance*, donde los devotos expresan ante todos su integridad con el orixá, llegando para ello a estar poseídos y bailar al son de ellos. Aunque si solo se tiene en cuenta la cualidad performativa del ritual se estaría analizando desde una postura totalmente reduccionista. El ritual no es sólo performance, y tampoco es sólo un análisis social como Lewis hace de las mujeres que son poseídas por *zars* (espíritus malignos casi siempre masculinos) en países africanos de religión islámica, donde nos conduce a pensar este autor británico que las posesiones ocurren conscientemente o inconscientemente por el interés de las propias mujeres de saber maniobrar a sus maridos en la sociedad tan rígida que viven para conseguir lo que quieren de ellos, aprovechándose de la fe de los maridos ante los espíritus del zar; a lo que reduce la posesión a su vez como enfermedad o histeria. De hecho, pone énfasis en la mujer, sin embargo en países árabes como Arabia Saudi, la ceremonia zar también es normal entre hombres. Para Lewis, el éxtasis o el trance o la posesión son simplemente instrumentos de manejo para lograr el orden social. Autoras feministas como Keller y Boddy teniendo en cuenta la agencia de los actores, critican la postura reduccionista de Lewis.

El babalorixá Pai Marcelo en la salida de su celebración de sus 21 años.(obrigação).
Tiene incorporado a su orixá Yansã.

En el caso del culto afrobrasileño, cabe destacar la mimesis de los espíritus o dioses en las posesiones de rituales, antes de la colonización cultos animistas reflejaban o mimetizaban en sus características el mundo exterior, la naturaleza. Con el contacto de la cultura durante la colonización y la poscolonización, los espíritus comenzaron a adquirir símbolos del la cultura, el dilema entre la naturaleza y la cultura se resolvió adquiriendo elementos de esta última, ya sea por autoridad o por atracción al *otro*. Así ha pasado con el candomblé, aunque este sea el culto más tradicional y más *puro*, más autentico de acuerdo a las raíces africanas, ha conseguido mantenerse de una forma bastante integra de acuerdo a los parámetros africanos, sin embargo otros cultos hermanos o hijos surgidos del sincretismo en tierra americana con raíces amerindias, católicas y espiritistas han incluido en su entidades espirituales que reflejan la historia y la sociedad brasileña.

Como la Umbanda que venera los orixás representados en los santos católicos, además de las entidades espirituales que se manifiestan a través de la mediumnidad que irían surgiendo como espíritus de origen africano: *pretos velhos* (esclavos viejos), amerindio: *caboclos* (indígenas y mestizos); europeo: hechiceras, marineros y oriental: *ciganos* (gitanos), y otras identidades coloniales como los *boaideiros* (vaqueros) y cagançeiros (bandoleros), facilitando la apertura a otros cultos y otras entidades. Las entidades han recogido ya idiosincrasias de la nueva sociedad afroamericana, así por ejemplo Exú[106] ha podido ser femenino, la pombagira. Además esta puede ser identificada como gitana, como

[106] Mensajero de los orixás, mediador entre lo divino y lo terrenal. En la Umbanda, tiene múltiples caracteres.

prostituta, como parte de una leyenda española relacionada con conjuros y supersticiones (Maria Padilla), etc. Cada una de estas entidades espirituales que representan no sólo ya las clases marginadas de la sociedad afrobrasileña, sino también la sociedad global y mestiza qué Brasil fue y es, son llamadas en las sesiones y ceremonias con canciones cantadas en portugués entremezclado con vocablos de origen amerindio y africano. Para ilustrar esto, se incluye la letra de esta canción muy popular y usada tanto en los cultos de umbanda como de catimbó-jurema para llamar a la pombagira, estas canciones de llamada se denominan *pontos*:

"*Vinha caminhando a pé,*
Para ver se encontrava
A minha cigana de fé.
Eu vinha!
Vinha caminhando a pé,
Para ver se encontrava
A minha cigana de fé.
Parou e leu minha mão. (Exu!)
Me disse a pura verdade.
Eu só queria saber
Aonde mora Pomba Gira Cigana.
Eu só queria saber
Aonde mora Pomba Gira Cigana." (Ponto popular de Pombagira)

CONSIDERACIONES FINALES

Concluyendo, en este artículo se ha hecho referencia al ritmo característico de los cultos afrobrasileños, adarrum, del cual los percusionistas hacen uso para no sólo animar las ceremonias, sino también para que los devotos lleguen con más facilidad al trance y a la posesión. El adarrum es utilizado dentro del contexto religioso como una tonada con una funcionalidad, que es la llamada de los orixás o divinidades africanas para que desciendan a sus devotos y así, son venerados. Fuera del contexto religioso, el adarrum puede encontrarse en la riquísima variedad musical que Brasil posee, en un contexto profano donde lo recreativo es su funcionalidad, en el que pierde su esencia espiritual y la intencionalidad por parte del devoto de experimentar el trance acercándose a lo divino. Por ello, realmente el adarrum como tal, sólo puede considerarse dentro de lo sagrado, es una llamada a las divinidades para que desciendan a los devotos para ser veneradas. En el contexto recreativo de la música existen numerosos ritmos frenéticos, donde los espectadores llegan a un trance hipnótico por el ritmo trepidante, sin embargo no llegaran a la comunión sublime de divinidad y devoto originada por la música. Es una integración plena de la persona donde su mente queda paralizada para que su cuerpo sea un instrumento para la expresividad de los orixás. La posición de los instrumentos es parecida en lo recreativo (profano) y en lo religioso (sagrado), los instrumentos son expuestos en una posición privilegiada a la vista de todo el mundo, los espectadores se colocan de frente para dejarse llevar por la música. Incluso, los músicos cuidan con mimo sus instrumentos, algunos tienen asimismo ritos profanos para protegerse de sus miedos ante la puesta en escena. Aunque, no lo harán de la forma descrita anteriormente, donde lo religioso queda

implícito, dar de comer a los tambores, ungirlos con la sangre de los sacrificios de animales, taparlos con un paño blanco y guardarlos fuera de la vista de lo ajeno y de lo cotidiano.

Desde la perspectiva *emic* de los devotos, lo recreativo es efímero, lo sagrado es eterno y perdura en la memoria, en la historia, en sus ancestros y en su obligada identidad afrobrasileña, en la que se atisban todavía imágenes, sensaciones y sonidos del continente que tuvieron que dejar bajo los chasquidos de látigos y el ruido de las cadenas. Y ahora, el adarrum se oye en toda América y poco a poco en Europa, la religión yoruba tanto en sus vertientes de Brasil, Cuba, Haiti, Nigeria…está revitalizándose gracias a la inmigración y a las nuevas tecnología, se está convirtiendo en una opción religiosa más de la sociedad ecléctica en la que vivimos.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE BELTRÁN, G. (1985). *Cuijla. Esbozo Etnográfico De Un Pueblo Negro.* Lecturas 90 Mexicanas. Cultura Sep. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. S.A. de C.V.

BARTOL SÁNCHEZ, S. (2010) *Pautas y Rituales de los Cultos Afrobrasileños de Recife*. Tesis Doctoral. Doctorado de Antropologia Iberoamericana. Universidad de Salamanca.

BASTIDE, R. (2001) *O Candomble da Bahía.* Sao Paulo: Companhia Das Letras. Editora Schwarcz Ltda.

BODDY, J. (1994) *Spirit Possession Revisited: Beyond Instrumentality.* Annual Review of Anthropology, Vol. 23. (1994), pp. 407-434.

CARVALHO, J. J. (1993) *Cantos sagrados do xangô do Recife.* Brasília, Fundação Cultural Palmares.

CASTRO RAMÍREZ, L.C. (2010) "*Con Licencia De Zarabanda": Violencia y Ritual en el Palo Monte en Bogotá.* Scripta Ethnologica, Vol. XXXI, Bs. As., pp. 33-48. México.

GUDOLLE, O. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros,* 1977. Río de Janeiro: Forense Universitaria.

KELLER, M. (2002) *Hammer and the Flute. Women, Power and Spirit Possession.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

LAMBEK, M. (1996) *Possession.* En: (Ed.) Barnard, A. & Spencer, J. *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. London: Routledge. Págs. 439-442.

LEWES, I. (2003) *Ecstatic Religion. A study of Shamanism and Spirit Possession*. London: Routledge.

LODY, R. (2003) *Diccionario de Arte Sacra e Técnicas Afro-Brasileiras.* Río de Janeiro: Pallas.

MEDEIROS, C. P. (2006) *Mulheres de Kêto: etnografia de uma sociedade lésbica na periferia de São Paulo.* Río de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional – PPGAS. Dissertação no publicada. http://www.nigs.ufsc.br/site/docrede/MEDEIROS.pdf.

MELLO e SOUZA, L. (1993) *El diablo en la tierra de Santa Cruz.* Alianza América. AA33. Madrid: Alianza Editorial.

MOTT, L. (1997) *Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu.* En: (Ed.). Laura de Mello e Souza. *Historia Privada no Brasil.* Tomo 1. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda. págs. 155-221.

ROJAS MIX, M. A. (1988). *Cultura Afroamericana de esclavos a ciudadanos.* Biblioteca Iberoamericana. Número 48. Madrid: Ediciones Anaya.

CD

BACA, Susana. (1999) *Zamba Malató*. En: *Del fuego y del agua.* Elephant Productions.

LOS CORRIDOS PESADOS; MÚSICA Y VIOLENCIA UNA FORMA ALTERNA DE CONTAR LA HISTORIA EN MÉXICO.

Reyes Luciano Álvarez Fabela

Antropólogo social, Maestro en Estudios Latinoamericanos. Investigador de Proyecto Etnografía de las regiones indígenas de México en el Nuevo Milenio (CNAN-INAH). Ha realizado investigaciones etnográficas entre los grupos nahua, otomí y mazahua de México.

Resumen:
El corrido es un género musical que describe historias de corte épico y se consolida a partir de la Revolución Mexicana iniciada en 1910. En estos predominaron los relatos de acontecimientos y personajes idealizados y se presentaba al mexicano como valiente y parrandero. En los últimos treinta años, en México se intensifican crisis económicas que afectan a amplios grupos sociales, quienes se expresan a través de la creación de nuevas composiciones que aluden a luchas populares, a movimientos de la izquierda y se fortalecen los corridos que narran la práctica de actividades ilícitas como el tráfico y producción de estupefacientes. A esta última variante del corrido, el Estado y los medios masivos de comunicación han denominado Narcocorrido. Sus creadores, intérpretes y consumidores, los denominan Corridos Pesados. Desde una perspectiva antropológica, los "Corridos Pesados" constituyen un medio de expresión de diversos grupos sociales vinculados por compartir concepciones culturales basadas en la producción, distribución y consumo de estupefacientes. Este artículo presenta el proceso de consolidación de los Corridos Pesados, sus variantes regionales y el papel que desempeñan en el enfrentamiento entre grupos de poder y el Estado.

Palabras clave: Narcocorrido, música, violencia, compositores, corridos pesados, narrativa popular, historia, México y política.

Los Corridos Pesados ("Heavy Ballads"): Music and Violence. An Alternative Form of Narrating History in Mexico

Abstract:
The *corrido*, a musical genre that developed during the Mexican Revolution of 1910, initially recounted courtly epics featuring idealized events and characters and depicted everyday Mexicans as brave and men about town. In the last thirty years, successive economic crises have afflicted diverse Mexican social groups which find solace in the creation of new *corridos* that allude to popular struggles and leftist movements. An increasing number of ballads narrate illicit activities such as the production and distribution of drugs. This type of *corrido* is called *Narcocorrido* (Narcoballad) by the mass media and the Mexican government. Those who write, perform and enjoy them call them *Corridos*

Pesados (Heavy Ballads). From an anthropological standpoint, *Corridos Pesados* are a means of expression for diverse social groups which share common cultural conceptions linked to the production, distribution and consumption of drugs. This article describes the process of consolidation of *Corridos Pesados*, their regional variants, and the role they play in the confrontation between power groups and the government.

Keywords: *corrido pesado*, *narcocorrido*, music, violence, composers, popular narratives, history, Mexico, politics.

Álvarez Fabela, Reyes Luciano. "Los corridos pesados; música y violencia una forma alterna de contar la historia en México". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 194-219, 2012, ISSN 1138-8579.

Sobre el Corrido
Según los eruditos en cuestiones de música popular tradicional,
el corrido mexicano es un descendiente directo del romance español
(¡otra vez la patria potestad!). Pero para mí tengo que,
dado el carácter comunicativo de nosotros los mexicanos,
aunado a nuestra capacidad narrativa, nuestra inagotable inventiva,
nuestra gran disposición a venerar a nuestros héroes populares y a
divulgar a voz en cuello lo que se debe y lo que no...
Con o sin romance español, lo más seguro es que el corrido
tarde o temprano hubiese surgido en nuestro país por generación espontánea.
La más confiable forma de historiar en México hasta la fecha, ha sido el corrido.

Pancho Madrigal. *Corridos Pendencieros 2.*

Las formas de conservar la memoria colectiva, o de reinventarla, se construyen a partir de los procesos económicos y políticos que conforman las expresiones culturales, así es posible plantear procesos de larga duración, que inciden desde las diversas localidades y se expanden en relaciones que conectan las redes regionales con sistemas mayores, partiendo también a la inversa. A partir de cambios estructurales en especial económicos y los momentos de crisis de los sistemas, se realizan readecuaciones de las expresiones culturales, en colectividades particulares y que se expanden a regiones o incluso países, creando modelos de expresión, con variantes locales que permiten aceptar la existencia de expresiones artísticas con una matriz común, pero que expresan las particularidades de cada zona de creación o retransmisión.

Los "Corridos Pesados" se configuran como un género musical que es medio de expresión de diversos grupos sociales vinculados a partir de compartir concepciones culturales basadas en la producción, distribución y consumo de estupefacientes, implicando en este complejo cultural, no sólo a los actores directos. El uso, creación y difusión de este género trasciende las zonas de cultivo, y consumo. Así es común escucharlo en zonas campesinas y mestizas del centro, norte y parte del sur del país. No solo se escuchan en cantinas o centros

de diversión, está presente en celebraciones familiares, en festividades religiosas como parte de la música de ambientación, se escucha a través de grabaciones en disco compacto en los automóviles o en equipos reproductores en las viviendas, en los teléfonos celulares o en los bailes públicos a donde asisten los principales intérpretes en las zonas rurales y en las colonias de migrantes en las principales ciudades del país.

A partir de la revisión de aproximadamente cuatrocientas de estas composiciones, se plantea que este género refleja la construcción de una identidad social en donde la oposición al Estado (a través del complejo de producción y consumo de drogas y el entorno cultural que produce) es vista como una forma de rebeldía a un proyecto capitalista dominante, es un desafío al Estado- Nación en el plano musical. Los Corridos Pesados son descripciones detalladas de un modo de vida en donde las actividades "alternas" a las legales son una forma de sobrevivir en un país cuya economía cae en picado, donde el campesinado indio o mestizo no obtiene los ingresos necesarios para sobrevivir con trabajos legales.

A través de la exploración de diversos Corridos Pesados y su temática se bosqueja la existencia de un género que más allá de formas musicales, implica la conformación de una macroidentidad como una vía alterna de expresión cultural ante la presencia de un Estado Nación en crisis estructural en lo político y económico, que se refleja en el auge y fortalecimiento de los Corridos Pesados en las últimas décadas, de los ochenta del siglo pasado hasta el momento actual. Este género musical es una forma especial de observar o participar en una actividad que es considerada por el Estado como ilegal, no obstante estos corridos proponen también que el narcotráfico y el Estado mexicano mantiene una relación simbiótica, que parece ser, amenaza con romperse y generar un crisis aún mayor, esta relación expone la doble cara del Estado, que presume de combatir militarmente una actividad que apoya a través de la corrupción. Los corridos mantienen que por medio de la "guerra contra el narcotráfico" el Estado justifican actos de represión en las zonas rurales como se expresa en diversas composiciones.

¿NARCOCORRIDOS O CORRIDOS PESADOS?

Astorga (2005) menciona que el término "narcotraficante", designa a lo asociado con el trafico de drogas narcóticas, surge a mediados de los cincuentas, es usado de manera generalizada en los setenta del siglo pasado en el lenguaje oficial (Estado y medios como los periódicos o la televisión) afectando las percepciones en la población y asociando el término a todo el complejo cultural de producción, transporte y consumo de estupefacientes, con el tiempo se reformula, quedando este conjunto de percepciones contenidas en el concepto "narco". Así se habla de narcoaviones, narcoviviendas, y de narcocorridos. El Estado busca desplazar en la memoria colectiva a los corridos debido a la forma que emplean de hacer música y narrar acciones de una realidad vigente, así se propone la prohibición de este género (Astorga, 2005: 155-161). Se plantea que los corridos no deberían de competir con la música políticamente correcta como la música norteña o la cumbia grupera, actualmente se busca implantar por parte de los medios de entretenimiento

comercial (radio y televisión)[107], la música denominada "Pasito Duranguense", que es impulsada en las estaciones de radio y las televisoras como opción a los que escuchan corridos. Para Lara (s/f), *"se han integrado dos elementos a la cosmovisión de la tradición corridística de nuestro país... la inclusión del tema de la ilegalidad, así como el trastocar las formas tradicionales de composición y difusión de los mismos"*.

Las composiciones que se han etiquetado como narcocorrido, son llamadas por los que las componen e interpretan como "Corridos Pesados" o "Corridos Perrones", también el público que los escucha, los ubica como "pesados", esta última categoría plantea la existencia de una dualidad contenida; si existe el elemento "pesado". Por necesidad deben existir "ligeros", así los corridos del periodo anterior, como los de la revolución mexicana, de caballos, de tragedias de honor, formarían parte de ellos.

> *Desde el siglo XVII existían piezas utilizadas cómo crónicas de sucesos sobresalientes. Según Mendoza se trata de un género épico-lírico-narrativo, que heredo de la jácara española el énfasis en el machismo y de la jactancia... El esplendor del género se presenta en el periodo de la Revolución... Al igual que otros géneros... el corrido cambia paulatinamente. Con la influencia del nacionalismo mexicano en la década de los treinta y cuarenta, el corrido crea la imagen estereotipada del mexicano macho, desafiante, enamorado, parrandero y jugador, tan difundida en el cine nacional, reflejada en piezas como el muchacho alegre o el corrido de Juan Charrasqueado. Así, faltaba solo un paso para transitar de la figura altanera y benévola de los antiguos personajes, a los personajes modernos que se debaten entre la ilegalidad y la valentía* (Olmos, 2002:3).

Los Corridos Pesados se plantean como parte de un género mayor integrado por piezas donde lo narrativo y lo lírico parecen ser las características que definen al corrido tradicional. La delimitación del "género no es una propiedad intrínseca del objeto musical, sino una cualidad multifactorial que trasciende los límites de las estructuras sonoras" (Alegre, 2007:4), así la autora plantea para el caso del Minuete que "el acuerdo colectivo acerca de lo que es el vinuete, en términos genéricos, está determinado por su cualidad emotiva, su sacralidad y su relación con la muerte. Los Corridos pesados son delimitados como aquellas piezas musicales que tiene como elemento central la referencia explícita o implícita a actividades consideradas ilegales por el Estado, resaltan un modo de vida y códigos conductuales, narran historias de vida o de grupos sociales vinculados por las actividades referidas, conforman una conciencia de sí al diferenciarse de otros géneros o formas musicales.

> *Se oye la música Perra/sabemos quién está tocando/es el grupo de los Razos/ que corridos se esta echando/ me están cayendo al madrazo/ por que ando bien enyerbado. Canten mis Razos cabrones como lo saben hacer/ canten sus pinches corridos/ que*

[107] En otro trabajo Astorga plantea que "los compositores de corridos pusieron en palabras el universo simbólico de los traficantes... en la red del mercado de masas, el éxito comercial de esos corridos iba más allá del valor económico; significaba, sin que así se lo hubieran propuesto conscientemente sus creadores, el principio del fin del monopolio estatal de la producción simbólica acerca de los traficantes". (Astorga, 2007:4-5).

den ganas de beber/ porque tomando y loqueando/ hoy me voy a amanecer. ("El Enyerbado". Los Razos. Disco compacto. 3 Compas bien Originales. 2007)[108].

Sentado en una hielera/ ***y escuchando un corrido****/ le jalo a un cuerno de chivo/ rodeado por mis amigos/* ***con los versos recordaba/ todo lo que en vida he sido***. ("Vida Mafiosa". Los Cuates. Disco compacto. *Cabrones en... Clave*. 2007)

Quiero ponerme bien pedo/ con música que me alegre/no quiero oír chingaderas/ ni pasitos que molesten/ quiero música norteña o una banda sinaloense. No quiero perder el tiempo/ oyendo esas chingaderas/ que a mí me toquen los Razos/ mis corridos de loquera/ o si no la del Recodo que esa es banda de a deveras. Saque la bolsa pariente/ sirve vino cantinero/ entre perico y perico/ la canción que yo más quiero/ "Mi gusto es" con el Recodo/ otra de las que prefiero. Un malandrín de a de veras/ sólo escucha sus corridos/ no anda con pasitos raros/ de algunos desconocidos/ que pueden dejar la huella/ a uno que otro confundido. Brínquele compa a la troca/ y súbale al puto estéreo/ que retumben los corridos/ porque la cosa va en serio/ con el mendigo pasito/ me siento en el cementerio. Ahora mis Tigres del Norte/ que se oiga rugir las fieras/ mi compa Ramón Ayala/ esa sí es música perra/ como les dije al principio/ no pisteo con chingaderas. ("Me voy a poner bien Pedo". Los Razos. Disco compacto. 3 Compas bien Originales. 2007.).

Sobre el análisis de la estructura musical de los Corridos Pesados, el resumen que hace Miguel Olmos, se puede aplicar a la mayoría de ellos:

> *"La estructura musical es sencilla y constante, el ritmo puede ser binario o ternario. En la introducción se presentan elementos del tema secundario, similar a las canciones rancheras. Después el segundo tema asciende al cuarto grado, pero la segunda semi-frase del primer tema continúa igual. Este cambio se expresa en los corridos de la Camioneta Gris y de Lamberto Quintero y las Monjitas. El Movimiento al cuarto grado se realiza en algunos corridos en la segunda estrofa, mientras que en la siguiente guarda la misma estructura que la estrofa inicial, es decir, tónica y subdominante. Con algunas excepciones los corridos no poseen cambios armónicos radicales. En caso de ser interpretado por un conjunto norteño, es el acordeón el que presenta el tema introductorio, extraído del tema B. Los temas pueden ser interpretados por una o dos voces, en intervalos de tercera mayor o sexta invertida. Después aparece el segundo tema con previo anuncio del acordeón que bordea los finales de cada frase musical" (Olmos, 2002:8).*

DE LAMBERTO QUINTERO AL PAPÁ DE LOS POLLITOS

Diversos autores coinciden en señalar que el corrido empieza a cambiar la tragedia por honor, de historias de conflictos personales a relatar las actitudes de las actividades del comercio y consumo de substancias prohibidas. Para Olmos (2002), González (2004),

[108] La mayor parte de los Corridos que se revisan en este texto, provienen de Discos Compactos que no tiene información de Disquera o año, este material se recolecto en puestos del comercio informal en su mayoría, así se indica el nombre de la pieza y el grupo que la interpreta, el disco compacto y en caso de contar con la información la disquera y el año de producción.

Wellinga (s/f), Lara (s/f) y Valenzuela (2002[109]), el grupo los Tigres del Norte son quien transforma el corrido, a inicios de la década de 1970, con la multicitada pieza "La Banda de Carro Rojo" y sus secuelas sobre Camelia "La Texana" y "La Venganza de Camelia". En estas composiciones se empieza a perfilar el especial papel del bajo y los remates en el acordeón que determinaran el estilo de este grupo. En sus corridos se habla por primera vez y con un éxito masivo, de grupos organizados de manera jerárquica y del control de zonas y rutas de drogas como sucede con un corrido sobre Pablo Acosta, quién hace un coto de poder en Ojinaga, Chihuahua, donde tejió un cerco de protección regional e inicio estrategias de redes que permitían el flujo de marihuana, se une a Miguel Ángel Félix Gallardo y se vuelve una pieza más en un tejido que crecía, fue precursor del Cártel de Juárez (Ravelo; 2005: 81), ya que entre sus colaboradores tendría a Amado Carrillo, el futuro "Señor de los Cielos". Se inician así corridos que describen a personajes que emplean la violencia regional como parte de un entramado mayor.

> *Él cuidaba la frontera por ordenes del Tío Sam/ él cazaba terroristas de esos que saben matar/ era el zorro de Ojinaga Pablo Acosta Villarreal/ pero viene otra consigna dijeron al publicar/ dicen que bajaba aviones con polvo para comerciar/ como el hombre ya está muerto, ya no lo desmentirán...a los zorros más astutos los atrapan con su gente/ en el cielo de Arizona lo quisieron derribar... ("*El Zorro de Ojinaga". Los Tigres del Norte. Disco compacto. Fonovisa. 2002)

Por las mismas fechas, un cantante enfocado a la canción ranchera y a los corridos "ligeros", Antonio Aguilar, difunde uno de los pocos corridos pesados que grabó; "Lamberto Quintero", pieza dedicada a uno de los primeros jefes de bandas organizadas de tráfico, en este corrido se plantean fechas, acciones y el mensaje implícito de los conflictos posteriores a la muerte de esta persona.

[109] El texto de Valenzuela, "Jefe de Jefes" constituye un amplio acercamiento a la narcocultura, y es una referencia obligada en el tema hasta la fecha de publicación (2002), después se han presentado grupos musicales que han dado nuevas características al Corrido.

> *Un día 28 de enero como me hiere esta fecha/ a Don Lamberto Quintero lo seguía una camioneta/iban con rumbo al Salado nomás a dar una vuelta. Pasaron el Carrizal, iban tomando Cerveza/ su compañero le dijo nos sigue una camioneta/ Lamberto sonriendo dijo pa' que son las metralletas/ ya cerquita del Salado rugieron dos R-15 / allí dejaron un muerto enemigo de Lamberto/ quisiera que fuera cuento/ pero señores es cierto. Un hombre fuera de serie, alegre y enamorado/platicando con su novia/ el estaba descuidado/ cuando una balas certeras/ la vida le arrebataron/ Clínica Santa María tu vas a ser mi testigo/ dos días después de su muerte/ vuelven a sonar los tiros/ allí quedaron diez hombres/ por esos mismos motivos/ Puente que va a Tierra Blanca/ tú que lo viste pasar/ recuérdales que a Lamberto no se le puede olvidar/ yo por mi parte aseguro que hace falta en Culiacán*. ("Lamberto Quintero", Antonio Aguilar. Disco compacto en formato Mp3)

Otro de los precursores del los Corridos Pesados es Chalino Sánchez, cantante y compositor que empieza la producción de corridos dedicados a personajes que mueren en actos violentos, "casi todos sus personajes que en algún momento fueron personas han muerto. Curiosamente los corridos del sinaloense son festivos, exaltados incluso, pero tratan sobre seres que atraviesan el delicado umbral entre la existencia terrenal y la mitología en virtud de su deceso" (Gúemes, 2001:1). Él mismo forma parte de la mitificación, ya que es secuestrado y ejecutado, dando origen a su propio corrido.

> *Me recuerda aquel Chicago/ de aquellos años cuarenta/ que mataban ciudadanos/ con diversas metralletas/ ya en Culiacán, Sinaloa a nadie se le respeta. Antes fue Norma Corona/ después fueron otros más/ hoy mataron a Chalino/ ya no se le oirá cantar/ extrañaran sus corridos/ con la banda en Culiacán. La última vez que canto/ al salir lo secuestraron/ su familia se salvo/ porque era él a quien buscaban/ antes de salir el Sol/ vilmente lo asesinaban. Su carrera comenzó/ en los Estados Unidos/ en los Ángeles grabó/ casi todos sus corridos/ hoy cantamos con tristeza/ porque Chalino se ha ido. La moneda está en el aire/ la raya estaba marcada/ y Chalino de la muerte/ esa vez no se escapaba/ aun anda suelta la gente/ que la vida le quitara. Quedo pendiente un contrato/ que ya no pudo cumplir/ tenía cita con la muerte/ le fue imposible seguir/ ha muerto Chalino Sánchez/ lo extrañamos mucho aquí. Fue un día quince de mayo/ del año noventa y dos/ lo tengo muy presente/ entrego el alma al creador/ sus corridos le cantaron/ para elevar su alma al creador. ("Ha muerto Chalino Sánchez". El As de la Sierra. Disco compacto. Grandes Éxitos. Mp3.)*

Chalino Sánchez afirma una tendencia de interpretación y composición, los "corridos por encargo", en sus instrumentaciones emplea a la banda de viento sinaloense o conjuntos norteños, lo que fue seguido por varios cantantes que copian su estilo, generando desgaste en esta forma de componer y cantar, así su hijo, a su vez, clonando la forma de interpretar protesta por el exceso de herederos como el "Chalinillo", o "El as de la Sierra".

> *Antes de artista soy hombre/ voy a empezar a cantar/ ojala que no se ofendan/ voy a decir la verdad/ yo soy hijo de Chalino/ tengo derecho de hablar/ Viven haciendo homenajes/ sin haberlo conocido/ y todo por el dinero/ no creo les haiga nacido/ nomas para vender discos/ usan fotos de Chalino. Sigan copiando señores/ sus canciones y corridos/ sigan perdiendo su tiempo nunca podrán ser Chalino/ a la gente*

no hacen tonta/ sigan mordiendo su estilo. ("Arriba Chalino". Adán Chalino. Disco compacto. Voces Gemelas. Mp3).

Con Chalino se empieza a perfilar la siguiente etapa de los corridos pesados, las letras empiezan a cambiar, ya no se proporcionan fechas exactas o nombres reales, manejar estos datos puede ser peligroso para la salud de los músicos. Para que los Corridos no pierdan legitimidad, ya que no son fuentes de información exacta, se empiezan a presentar "zagas" que narran las vicisitudes entre grupos de narcotraficantes, siendo una de las más difundidas la que empieza a finales de los noventa (años de reacomodo de diversos grupos de narcotraficantes[110]). El lenguaje se vuelve más agresivo y plantea desafíos a quienes se metan en los círculos de poder locales, la rítmica se vuelve más marcada, se inician con pequeños fragmentos a capela con dos voces, si bien esto ya era manejado por grupos como los Tigres de Norte, en estas nuevas piezas se remarca.

Hablado

- Oiga mi amigo

- Que Pasó

- ¿le puedo hacer una pregunta?

- Hágala

- Mire, usted tiene un pinché nombrecito muy mamila, a ver si me lo va explicando horita, que significa Chepe Terrón

- Mire usted pinché preguntón; lo de Chepe significa Pepe y lo Terrón muy fácil, ¡porque te rompo la madre cabrón!

Mi nombre es Chepe Terrón, porqué te rompo la madre./ Mi nombre es Chepe Terrón, porqué te rompo la madre/ yo no ando con pendejadas/ mis plazas son las más grandes/ y el que se meta en lo mío lo mando a chingar su madre. Díganle a Chava Romero/ que Terrón lo anda buscando/ que él se metió en mis terrenos/ de riata se anda pasando/ parece marrana flaca/ mi bodega anda trompiando. Saben que soy mexicano/ y ni un baboso me espanta/ menos el buey de Romero/ que la tira de muy nalga/ donde me tope ese ojete/ les juro que se lo carga... No se me espante ojetes/ que no lo voy a matar/ nomás les traje unos kilos a uno de por acá/ya cuando todo termine/ los Capos van a tocar. Quiso asustarme ese ojete/ mandándome a sus madrinas/ pero se las regrese gritando como gallinas/ si de veras es muy riata/ aquí están sus vitaminas...Chepe Terrón se despide/ va a cumplir un compromiso/soy el rey de lo pesado/ y a ponerme bien cenizo/ con unos gramos de coca/ para sentirme macizo. ("El Terrón". Los Capos. Disco compacto. 2000*)*.

Ya para fines de los noventa, se perfilan una nueva generación de músicos y compositores que a partir del éxito de grupos como "los Tigres del Norte" o Ramón Ayala, proponen letras más duras y descriptivas, para Valenzuela, los compositores describen la realidad a través de los corridos, no obstante, considerando que la información contenida en las piezas debe ser tomada con reserva en cuanto a su veracidad, es una vía de acceso a comprender una cultura que no es fácil de registrar o describir.

[110] En este periodo se emplea la cronología sobre los principales hechos vinculados a los líderes de los Cárteles, propuesta en el trabajo de María Idalia Gómez y Darío Fritz del 2005, páginas 281-285.

> *"En ellos [los corridos] se construyen diversos entramados, situaciones y jerarquías axiológicas que permiten identificar situaciones de la vida real de los personajes reales o imaginarios. La importancia de los corridos se construye por su papel articulador entre el texto y la experiencia social y como instancia de mediación cultural. El corrido participa en la construcción reconstrucción de imaginarios colectivos que muchas veces actúan como contrapeso de los discursos oficiales o legitimados y como elemento vehiculador de las representaciones sociales" (Valenzuela; 2002:284).*

Como ejemplo de la vinculación entre los corridos y los conflictos al interior de los grandes grupos del narcotráfico se presenta la saga del "Encabronado", a partir de esta es posible apreciar el enfrentamiento de grupos locales y como trasciende hacia los grupos mayores del narcotráfico. Esta saga se inicia a en 1999, con la primera pieza "El encabronado".

> *Ando buscando un cabrón/ para partirle su madre/ el mismo suelo que pisa/ hoy lo va a llenar de sangre/ para quitarle la vida/ ya se me está haciendo tarde. Quiero enseñarle a ese perro/ a quien debió respetar/ no conoció la nobleza/ pa' quien le dio de tragar/ la muerte viene conmigo/ hoy se lo voy a mandar. Él sólo pido la muerte / al hacerme una traición/ le di toda la confianza/ y me resulto traidor/ ya no va a llegar muy lejos/ su destino es el panteón. La traición no la perdono/ así es como yo trabajo/ si no los tienes grandotes/ no brinques a lo sembrado/ porque soy muy peligroso/ cuando estoy encabronado. (*"El Encabronado". Los Originales de San Juan. Disco compacto. 1999.*)*

La amenaza parece ser a integrantes de un grupo que incursiona en terrenos controlados ya por otro. En estos años se realiza el reacomodo de fuerzas a partir de la muerte del Señor de los Cielos (1997), generando reacomodos en el interior de los grupos. A la pieza anterior, se le contesta con "Soy el Cabrón que buscabas".

> *Soy el cabrón que buscabas/ para partirle su madre/ aquí estoy pa' lo que quieras/ pero antes quiero aclararle/ las cosas que a mí me dieras/ con gusto voy a pagarte. Quédense aquí mis guaruras/ esta es cosa entre dos/ yo dejo que usted escoja/ ya que yo soy el deudor/ yo prefiero la ruleta usted mida su valor. La muerte viene en la bala/ la suerte decidirá/ cual de los dos va a quedarse/ o quién es el que se va/ decídase de inmediato/ ya que también ando igual. Me extraña que usted no sepa/ que estado siempre a su lado/ siendo tan buenos amigos/como iba yo a traicionarlo/ alguien nos puso de contra/ pa' del negocio sacarnos. Ahora es demasiado tarde/ el destino está marcado/ jálele usted el gatillos/ ahí nos iremos turnando/ si la suerte lo acompaña/ a mi me llevó el carajo. (*"Soy el cabrón que buscabas". Fuerza Alteña. *2003).*

En este corrido se plantea que la pelea original es inducida por un tercer grupo, que al generar ruptura, gana posiciones, no obstante, la separación entre los participantes es un hecho aceptado y por lo tanto, no queda otra solución que completar la ruptura. En este momento surge el tercero en discordia, como se puede observar son grupos de una misma región, a partir de la instrumentación y el estilo de los corridistas.

> *Por ahí escuche al cabrón/ también al encabronado/ según él es muy cabrón/ pero él sólo se ha largado/, porque para ser cabrón/ hay que demostrarlo. El otro también*

hablo/ según muy encabronado/ que se siente como un león/ peligroso y muy bragado/ pues se me juntan los dos/ a que me laven el carro. Tiene la lengua muy grande/ y también la lengua suelta/ pero cuando yo me emputo/ los dos me sacan la vuelta/ nomás se oyen rechinar los alambres de la cerca. Traigo balas en mi escuadra/ con su destino marcado/ para quitarles lo hablador al cabrón y al encabronado/ van a saber quién soy yo/ ya no aguanto lo emputado. Les voy a dar una muestra/ pa' que sepan lo que marca/ yo mato y entierro gratis/ y hasta los velo en su casa/ porque para ser matón/ yo si la traigo pesada. Ya saben con lo que cuenta/ para que no anden hablando/ yo soy más bravo que un perro/ y más gacho que ni el diablo/ a mí me hierve la sangre/ cada vez que ando emputado. ("El emputado". Hugo Reyes. 2003).

Los enfrentamientos entre grupos contrarios se mantienen de manera especial entre 1997 y el 2001, teniendo como participantes a los sucesores del Señor de los cielos en Juárez, Los Arellano en Tijuana, El Chapo en Sinaloa y Osiel Cárdenas que se consolida en Tamaulipas. La respuesta a estos corridos, llegará de un grupo vinculado en esos años al Cartel de Tijuana, a través de los Tucanes, se envía este mensaje a los grupos en pugna.

Bola de gatos rayados/ ya me picaron la cresta/ el que se lleva se aguanta/ grábenselo en la cabeza/ quiero que les quede claro/ que aquí conmigo se sientan. Se la pasaban tranquilos/ sin preocuparse de nada/ pues no tenían competencia/ y si salía la bloqueaban / hoy andan desesperados/ con la gente de Tijuana. Bájenle ya mis gallinas/ ya sobra de tantos huevos/ porque eso es lo que me sobra/y díganle ya a ese barbero/ que no habrá tanto el hocico/ por tan poquito dinero. Fieras de garras postizas/ que viven de otro cerebro/ no quieran comerse al mundo/ no la hagan tanto de "pedro"/ porque ya están en la mira/ y la verdad soy muy perro. Les cuesta mucho trabajo/ reconocer a su padre/ ya se volteo la moneda/ y eso es lo que más les arde/ lo siento mucho colegas/ pero tendrán que aguantarse. Las plazas yo las controlo/ ya se los he demostrado/ en California y en Texas/ en Arizona y Chicago/ en Nueva York y Florida/ en México y en todos lados. El mundo da muchas vueltas/ se los he dicho mil veces/ como en los grandes hay cambios de presidentes/ así es igual en la mafia/ también hay cambios de jefes. ("Gatos Rayados". Tucanes de Tijuana. Disco compacto. 2002).

En situaciones determinadas o cuando el hecho es tan evidente que no hace falta ocultar o cambiar datos, los corridos narran actos con detalle y a la vez proponen explicaciones sobre el objetivo final de la acción como sucede con "La fuga de Chapo".

El estado de Jalisco/ los hechos los presencio/ del penal de Puente Grande/ el Chapo se les pelo/ de acuerdo con los custodios/ que el Chapo Guzmán compró. La Policía judicial/ juntos con los de la DEA/ buscan al Chapo Guzmán/ por debajo de las piedras/ en el fondo de los mares/ y en el filo de la sierra. El Chapo con su poder/ todo el penal corrompió/ dicen que en el aeropuerto/ un avión lo espero/ pa´ sacarlo de Jalisco y en Sinaloa aterrizó. El director del Penal/ más de tres horas tardo/ en notificar la fuga/ quien sabe que le pasó/ o es que le quiso dar tiempo/ para que abordara el avión. La ciudad de Culiacán/ de nuevo estará de luto/ pues con la fuga del Chapo/ muchos morirán de susto/ y los que lo traicionaron/ ya no dormirán a gusto. Ya me voy/ ya me despido/ no se les vaya a olvidar/ del Penal de Puente grande/ nadie se ha podido escapar/ pero al Chapo le ayudaron/ para poderse fugar. Desde el

rancho de la Tuna/ cerca de Badiraguato/ tierra de puros valientes/ de allí mero es el Chapo. ("La fuga del Chapo". Valentín. 2007*)*.

La descripción de hechos que los medios de difusión comercial y el Estado, plantean como actos obscuros y producto de la corrupción de unos cuantos, plantea una realidad diferente, que se difunde en grabaciones y presentaciones. En la versión de los corrideros, el Estado está sometido al poder que generan los grupos de narcotraficantes, debido al debilitamiento interno de las estructuras de gobierno producido por la corrupción de funcionarios, administradores, los aparatos de justicia y el desgaste de figuras de poder como el ejército y la iglesia, así se expresa en otro corrido sobre la fuga del Chapo.

> *No hay chapo que no sea bravo/ otra vez se ha comprobado/ con el Chapito Guzmán/ que paso por puente grande/ porque iba pa' Culiacán. La gente de Sinaloa/ anota su primer gol/ a la nueva presidencia del señor Vicente Fox/ no se les hizo a los gringos la extradición. La fuga estaba planeada sin riesgos de fracasar/ así trabajan los grandes como el Chapito Guzmán/ se gastó sus milloncitos/ pero ya está en libertad. Por ahí se escucha una banda/ y cuernos cacaraquear/ es gente del mes de mayo/ que acompañan a Guzmán/ unos de Badiraguato y otros de Culiacán. Con el regreso del Chapo/ la empresa del sur creció/ hay gente muy preocupada / eslabón de la cadena y compadre del señor. El Chapo ya no es el Chapo/ solo él sabe quién es él/ así que busquen a otro/ que se le parezca bien/ porque al verdadero Chapo/ no lo volverán a ver. ("*El regreso del Chapo". Los Tucanes de Tijuana. 2000).

Esta relación corrupción – producción, involucra, no solo a miembros del Estado, sino que está afectando y minando instituciones como la Iglesia, los corrideros, en este caso insinúan, la participación del clero;

> *Yo tengo mis prensadores/ que cualquier hora trabajan/ con una bolsa de coca/ no sienten las desveladas/ periqueando se la pasan/ detrás del miedo hay dinero/ ahijado tu bien lo sabes/* ***en este bisne andan curas/ ya se han visto Cardenales****/ los jefes son gallos finos/ con espolones puntales.* ("La Peda". Disco compacto. Los Originales de San Juan).

La participación cada vez más abundante de militares en el combate al tráfico de drogas, en retenes y acciones para lo cual no están capacitados, ni jurídicamente reconocidos, ha generado ya que esta institución este cayendo en el entramado de la corrupción, como lo plantea Astorga (2007), y también se expresa en un corrido, donde participa todo un batallón;

> *A Victoria Tamaulipas hasta el cuartel militar/ llego el Coronel Roberto por orden presidencial/ a llevarse militares y hasta por el general/ Coronel Ramírez Yoques entre las rejas te encuentras/ junto con un capitán/ que era tu mano derecha/ no pudiste escapar/ venía derecha la flecha. Que por culpa de un sargento/ que se llevaron primero/ empezó a soltar la sopa/ fue quien le puso el dedo/ perdone mi coronel amacizarme no puedo. Frontera Norte querida/ a cuantos ya te has llevado/ como le haces quiero saber/ para comprar tantos soldados/ de general para abajo/ que a tus filas han llegado. Ejército mexicano/ cuna de hombres valientes/ cuantos traidores se encuentran/ trabajando entre tu gente/ jurando pura lealtad/ y son puros delincuentes. Yo soy un simple soldado/ que todavía ando en acción/ un saludo pa' mis*

jefes/ que les gano la ambición/ y nos hicieron famosos como el narco batallón. (El narco batallón. Beto Quintanilla. 2007).

CORRIDOS INSTITUCIONALES

A raíz de la fuga del Chapo Guzmán se han conformado dos grandes grupos; la Federación, que abarcaba hasta el 2008 al cartel de Juárez, Sinaloa y Guadalajara, que se enfrentan por diversos puertos y zonas del país contra el Cartel del Golfo que se apoya en un grupo de ex militares y subjefes, que ascendieron con la extradición de Osiel Cárdenas.

La relación entre el Estado y el narcotráfico se plantea en el discurso como parte de una batalla permanente, en donde a pesar de la detención de capos, los grupos se expanden o rearticulan, pero no desaparecen[111], con la creciente militarización que usa como argumento principal la lucha contra el narco se corre el riesgo de reprimir a comunidades enteras, además es un argumento para readecuar las posiciones militares hacia las zonas de conflicto social o donde se concentran movimientos sociales emergentes.

La reconfiguración de los corridos a esta nueva etapa no es sólo producto de un cambio de las relaciones entre los corrideros y los grupos de narcotráfico, se debe al cambio de estrategia del Estado Mexicano sobre el combate al narcotráfico, así como a los cambios del mercado internacional de drogas. En los últimos años del sexenio de Vicente Fox (Ravelo, 2007:23-26) el narcotráfico se incrustó en las estructuras del poder, las policías de los diferentes niveles de gobierno se involucraron a través de la corrupción, sirviendo a los diversos Cárteles de las drogas, empezando las ejecuciones de mandos medios y altos.

En la última década se empieza a perfilar una nueva variante de los corridos, los corridos pesados se reconfiguran, en las composiciones se hace referencia a un mayor grado de violencia, a la "vida malandrina", ostentación de poder y delimitar a que cártel se pertenece.

> *"...en muchos de los corridos más recientes el carácter desafiante del 'Valiente' ha pasado, de dirigirse a un orden o a un colectivo determinado (el orden social que excluye, las fuerzas policiales que persiguen, etcétera), a constituirse en intimidación generalizada... La valentía no se dirige contra nada ni contra nadie en particular, no busca modificar un destino ni mejorar una situación personal. Antes al contrario, busca reforzar un nuevo orden social, en el que estos personajes imponen a tiros su voluntad. Han pasado de "rifarse el cuero" a jugar con la vida de los demás... el tradicional elogio de los corridistas a los "valientes"... es probable que se haya transformado de expresión de solidaridad en una forma de complicidad."* (De la Garza, 2008: 60-61).

[111] Sobre estos complejos procesos de relación entre las estructuras políticas y económicas existen diversos textos que abordan detalladamente el problema como los de Alejandro Gutiérrez (2007), Ricardo Ravelo (2005) y (2007), Jorge Fernández Menéndez y Víctor Ronquillo (2006). En el presente texto importa destacar el punto de vista de los corrideros, así como la forma de observar la realidad que su actividad genera y como la comunican.

En esta variante de composiciones se presentan a los Cárteles como organizaciones que ya controlan e inciden en la vida de regiones enteras, su presencia es tomada como parte de una más de las instituciones que regulan los actos sociales, de esta forma, a través de la música se expresa la construcción de estas agrupaciones como estructuras jerárquicas, en donde un elemento principal es la presencia de un líder y de un cuerpo de seguridad, así como administradores y grupos de ejecutores, al final están los trabajadores en general. En los corridos pesados iniciales se pondera la clandestinidad y se evita proporcionar datos, en los corridos institucionales se presenta al cartel de una forma pública, así como se explican las razones que generan acciones de estos grupos.

Como ejemplo de la institucionalización esta el caso de Joaquín Guzmán Loera, su fuga del Penal de Puente Grande marca su consolidación como cabeza del Cártel de Sinaloa. Su inicio como campesino y su progresivo ascenso es expuesto en varias composiciones.

> *No estaba moliendo caña/ pero se logro pelar/ tampoco era Bata Díaz/ este es el señor Guzmán/ y dicen que el presidente/ hasta quiere renunciar. Ofrecen muchos millones/al que lo pueda agarrar/ para que se hacen los tontos/ si ya saben donde esta/ pero necesitan feria/ para poderse solventar. López Doriga lo dijo/ en cadena nacional/ noticias de última hora/ se escapo el Chapo Guzmán/ el dinero hace milagros/ ahí se pudo comprobar. Son más de doscientos guachos/ los que carga pa pelear/ no porque lo miren chapo/ van a logarlo tumbar/ aparte trae por apoyo/ al Cartel de Culiacán. Arturo Guzmán el pollo/ como te van a extrañar/ te quebraron a la mala/ ya te vas a descansar/ y a Miguel el Ceja Güera/ se lo vamos a encargar. Agradece a los Zambada/ y también a los Beltrán/ porque en las buenas y malas/ siempre lo han de acompañar/ ahorita traen a la banda/ porque traen ganas de pistear.* ("El Señor Guzmán". Roberto Tapia. 2009).

La figura de Joaquín Guzmán Loera se construye como un elemento de poder que aglutina a esta organización a partir de sus características físicas; *De los pies a la cabeza/ es bajito de estatura/ de la cabeza hasta el cielo/ yo le calculo su altura/ porque es grande entre los grandes/ a ver quien tiene una duda*[112]. La admiración que siente hacia él sus partidarios se hace patente en otro corrido; *Aquellos velices de cerro/ los que guardan a Guzmán/ ni enemigos ni gobierno/lo han podido encontrar/ en verdad a veces pienso /que es una leyenda más*[113]. Destaca la habilidad que tiene para evitar su captura; *Las cuevas guardan sonidos/ y los murmullos del cerro/ por ahí paso el contingente/ de lo que era un secreto/ cuando ellos van/ él ya viene/ él es su propio amuleto*[114]. Uno de los corridos más escuchados sobre esta persona es "Joaquín Loera".

> *¡Joaquín Loera, lo es y será! Joaquín Loera, lo es y será/ prófugo de la justicia/ el señor de la montaña/también jefe en la ciudad. Amigo del buen amigo/ enemigo de enemigos/ alegre y enamorado/ así lo era, lo es y será. Por eso el azul del cielo/ desde lejos lo protege/ aunque haga frio o calor/ Culiacán es caluroso/ Mayo es el más peligroso/ hay protección y atención. Lo respalda un coronel/ no es militar por su grado/ su padre se lo ha heredado/ a mi amigo el coronel/ capitanes generales/no han*

[112] "Corrido del Chapo Guzmán". Interpreta El Tigrillo Palma. 2007.

[113] "Joaquín Guzmán 'El Chapo'". Grupo Cartel. 2007.

[114] Grupo Cartel. 2007.

> *podido detenerlo. Hay guachitos y hay tenientes/ chino y también Talibanes/ que día y de noche lo cuidan/ mochomos limpian caminos/ por donde Joaquín transita/ Colombia y México admiran. Será mancha o será raya/ la que el tigre trae pintada/ total que ya está marcada/ pero es fiera allá en la sierra/ y también allá en la selva/ protege y si quiere atrapa.* ("Joaquín Loera". Los Canelos de Durango.2008)

En este corrido se resumen aspectos de organización del cartel de Sinaloa[115], de esta forma "azul" es la referencia a Juan José Esparragoza[116], "Mayo" es Ismael Zambada García, "coronel" es Ignacio Coronel Villareal, el "mochomo[117]" Arturo Beltrán Leyva era hasta inicios del 2008 parte del grupo dirigente de la Federación. Guzmán Loera siendo un prófugo y buscado por diversas corporaciones policiacas y militares, fortalece su imagen con acciones como su boda[118].

> *Aterrizaron Boludos/ y el amo se vio bajar/ y los pájaros llegaron/que venían de Culiacán/ trajeron muchos encargos/ lo ordeno el Chapo Guzmán. Había mucha gente armada/ con largas y hasta granadas/ turbinas bien arregladas/ bazucas endiamantadas/ cuidaban muy bien su jefe/ al señor de la montaña. La boda se celebraba/ la música retumbaba/ en la falda de los cerros/ las piedras al rio rodaban/ con las notas de la banda/ en la sierra se escuchaba. Al rato de estar casado/ muy lueguito se marcharon/ sonaron todos los radios/ y pronto les avisaron/ que los boludos de verde/ a su fiesta le mandaron. En un ranchito cercano/ que llaman el Apomaro/ señores no imaginaron/ que la lengua se quemaron/ la ampolla salió muy grande/ cuidado va a reventarles. Ya con esta me despido/ de la sierra de Durango/ cadenas arrejuntaron/ y el Chapo ya va volando/ saludos al rancho la Tuna/ siempre te estoy recordando.* ("La Boda del Chapo Guzmán". Marcelo Gamiz, El rayito de Sinaloa. 2008).

---

[115] Diagrama del Cártel del Pacífico (Procuraduría General de la República) Marzo del 2009.

[116] Sobre este personaje es prácticamente nula la existencia de corridos, se menciona en composiciones al cártel del Pacífico, pero no se le componen corridos, esto debido a que "actúa con un perfil bajo... cuya presencia ha sido detectada en pocas ocasiones. Viaja sin escolta e incluso al momento de obtener su libertad de un penal de alta seguridad, jamás solicitó la presencia de nadie" (Borgés, 2008; 142).

[117] Mochomo es una hormiga que tiende a despejar el camino quitando las piedras que obstaculizan el desplazamiento de las demás, así se conocía a Alfredo Beltrán Leyva. Este líder es detenido a principios del 2008, se planteó tiempo después que fue una traición del Chapo Guzmán lo que facilito su caída, para evitar el enfrentamiento un corrido interpretado por los Canelos de Durango menciona; "Alfredo sabe que el agua/ mucho más en tiempo de aguas/ corre zarca y que se aclara/ en el aire esta la moneda/ Águila apuesto a que ganas. La gente que sirve a gente/ esa es gente de la gente/ y al cien siempre estará" (El descuido del Águila). Actualmente el Cartel Beltrán Leyva está enfrentado al Cártel del Golfo.

[118] "Mientras el gobierno federal presume de la captura de uno que otro lugarteniente de cierta importancia dentro de la estructura del crimen organizado, el que se supone es el narcotraficante mexicano más perseguido, tanto por el Ejército y las corporaciones policiacas nacionales como por las agencias de Estado Unidos, anda libre... se casa en público... El lunes 2 de julio pasado el famoso narcotraficante se casó en La Angostura, localidad de este municipio (Canelas, Durango)". (Dávila, 2007; 6-7).

Como cabeza de la Federación se plantea su dominio a través de corridos que interpretan grupos como los Tucanes de Tijuana cuyos integrantes expresan que "Desean que la agrupación pase a la historia no sólo por entretener, sino por su 'compromiso social'. 'Los corridos llevan un mensajito, pero nos dedicamos al entretenimiento no a la educación'... Los músicos subrayan que sus corridos dicen las cosas tal y como son y van directo al grano" (Vértiz, 2009: 61).

> *Ábranse que llevo lumbre/ o se quitan o los quito/ ya saben que yo no juego/ tengo fama de maldito/ por si no saben yo soy/ el papa de los pollitos/ la plaza me pertenece/ mientras viva yo decido/ el que se meta se muere/ si no se arregla conmigo/ yo no respeto niveles/ menos mi cuerno de chivo. Ya saben que soy el jefe/ y que conmigo no pueden/ más vale que me respeten/ porque son bravos mis plebes/ con una clave se activan/ y eso sí pecan de crueles. Sigo reclutando gente/ el negocio lo amerita/ el Estado Sinaloense/ es el que más participa/ Jalisco y Tierra Caliente/ Nayarit y Tamaulipas. Tengo los nervios de acero/ es herencia de familia/ a nada le tengo miedo/ me crié al estilo Sicilia/ por eso en cualquier terreno/ mi cártel puro pa´rriba. Ya saben que soy el jefe/ y que no soy tan mansito/ más vale que me respeten/ porque los traigo cortitos/ y les recuerdo que soy/ el papa de los pollitos.* ("El Papá de los pollitos". Tucanes de Tijuana. 2007).

Además de Guzmán Loera, a los demás dirigentes del cártel del Golfo se les han compuesto corridos, tal es el caso del Mayo Zambada o el MZ.

> *Con gusto y con alegría/ voy a cantarle a un amigo/ en la finca El Platanito/ en el Alamo es nacido/ alegre y enamorado/ Mayo Zambada es amigo. Desde muy chico pensaba/ en tener mucho dinero/ decía me gustan las hembras/ pero yo a todas las quiero/ me gusta cortar las flores/ pero ser su jardinero... Vengo de familia humilde/ me gusta ayudar a los pobres/ ellos me aprecian y estiman/ con eso me corresponden/yo pa que quiero dinero/si amigos tengo a montones.* ("El Mayo Zambada". Los Intocables del Norte).

En esta composición, el autor destaca la relación de amistad y ayuda entre el Mayo Zambada y los habitantes de su lugar de origen, se presenta como una persona solidaria y de respeto, imagen que se confirma con la descripción de su hijo.

> *Nació con sangre de jefe/ por herencia de su padre/ se sabe el teje y maneje/ desde que estaba en pañales/ por eso ahora Vicente/ es jefazo de los grandes. Los hechos lo dicen todo/ así que aquí no hay detalles/ es hijo del MZ/ su historia ya se la saben/ es hombre que se respeta/ nomas con decir sus claves. Su madre le dio la vida/ su padre le dio el poder/ sus hermanos el respeto/ y la protección la ley/ el tiempo le dio experiencia/ la vida una gran mujer/ su gente le dio el apoyo/ lo de mas es cosa de él... Trae mucha gente a su mando/ armados hasta los dientes/ hombres bien uniformados/ protegen al sinaloense/ se llaman empecherados/ pistoleros de Vicente. Plebada no se me rajen/ aguanten la tempestad/ ay que salir adelante/ son ordenes de mi apá/ así es que vamos adelante/ ya lo dijo el general/ yo soy Vicente Zambada/ y que viva Culiacán.* ("Vicente Zambada". Tucanes de Tijuana. 2007).

Dentro de los cárteles, la caída de dirigentes, detenidos por el Estado o bien por grupos rivales, genera a través de los corridos muestras de solidaridad de parte de los músicos y compositores con los mandos y en especial si entre los detenidos se hallan hijos o hermanos de los líderes, el siguiente corrido es un ejemplo de ello y de la rapidez con que se difunden estas composiciones, Vicente Zambada es detenido el 19 de marzo del 2009 por fuerzas de la Secretaría de Defensa Nacional y la Procuraduría General de la República, el día 20, ya existía en la página de *youtube.com* el corrido que narraba el hecho[119].

> *Hay tristeza en Sinaloa/ agarraron al otro jefe en Lomas del Pedregal/ agarraron a un valiente, hijo del Mayo Zambada, dinastía sinaloense. Aprendieron a Vicente y a sus cinco pistoleros/ en un barrio exclusivo/ para gentes de dinero/ en la capital más grande/ de todo México entero. No te agüites Vicentillo/ que no pierdes tu poder/ vas a seguir controlando/ desde dentro tu Cártel; tu cuerpo se te respeta/ tu gente lo sabe bien. Esos que pusieron dedo/ hoy temblando van a estar/ se metieron en un pedo/ y nadie los va a sacar/ Vicente Zambada Niebla con creces lo cobrará. Ay Cártel de Sinaloa/ otro golpe que recibes/ primero el Rey Zambada/ y hoy su sobrino Vicente/ El Chapo está muy triste/ y también El Coronel. El Cártel tocado.* (Ravelo, 2009: 6-9)

El Cártel del Golfo se consolida a través de la figura de Osiel Cárdenas, su arribo al liderazgo no genera corridos, no obstante al afianzarse como líder, se empiezan a componer piezas referidas a él y en especial a su grupo de guardias personales los Zeta. El corridero principal de este Cártel será desde fines de los noventa hasta el 2007, Beto Quintanilla compositor e intérprete que basa sus acompañamientos musicales en bajo sexto y acordeón, en su estilo de composición surge una forma delimitada de corrido para el Cártel del Golfo y su influencia se extiende a otros conjuntos musicales, entre estos corridos destacan los compuestos a la captura de Osiel.

> *Más de cuarenta minutos/ los balazos se escucharon/ Matamoros Tamaulipas/ al señor se lo llevaron/ no fue tan fácil llevarlo/ porque todos batallaron/ por la Avenida del Niño/ las granadas se escucharon/ la corporación de Zetas/ contra todos se enfrentaron/eran mucho de la UEDO y de la AFI mentado/ que día tan espantoso/ aquel 14 de marzo/ del año 2003/ te llevaron prisionero/ y por mí fueron llorando. Ejército Mexicano y Federal Preventiva/ también la municipal/ varios quedaron sin vida/ aún detrás de las rejas/ el mercado está vendido/ aunque ya sin el señor/ pero por él dirigido/ recordando a Nuevo León/ y también mi Tamaulipas/ adiós digo a Veracruz/ y también a Quintana Roo/ pronto volveremos a vernos/ atentamente el señor.* ("El Patrón". Destacada Norteña. 2004).

Recluido en la cárcel, la influencia de Osiel a través de su grupo de choque los "zeta" era evidente, destacando los corridos sobre las acciones del grupo así como de las bajas que sufrían en este periodo.

> *Con su permiso señores/ sin el afán de ofender/ mataron gente de Osiel/ amo y señor de los zetas/ y del Golfo su cártel. El mes de marzo corría/ 14 pa' ser precisos/las 9:30 serían /el diablo se puso erizo/ los zetas y federales/ se dieron duro y macizo/ se*

[119] En Internet existen *blogspot* dedicados a la música vinculada a la temática, también páginas como la referida en el texto son lugar de expresión de diversas composiciones en apoyo o en contra de los cárteles mexicanos.

> *escucho la balacera/ como si fuera año nuevo/ granadas y metralletas hicieron temblar al pueblo/ porque al patrón de los zetas/ vivo querían aprenderlo. Las calles de Matamoros / parecían campos de guerra/ soldados y traficantes/ se disputaban la presa/ unos querían al patrón/ otros querían su cabeza. El saldo de esta batalla/ más de 20 detenidos/ se los llevan en avión/ México era su destino/ un federal cayó muerto/ y varios fueron heridos/ cuando cayó el Z-1 por balas de federales/ una corona en su honor/ desfilaba por las calles/ adiós amigo querido/ nunca vamos a olvidarte. El año de 2003/ muy triste fue para los zetas/ les quitaron al patrón/ quedan muchas fieras sueltas/ con una orden del señor/ van a rodar más cabezas. La cárcel no es cementerio/ ni han podido detener/ a hombres de talla tan grande/ como la talla de Osiel/ espíritu de los zetas/ vuela y quédate con él.* ("Los Gavilanes". Destacada *Norteña, 2004)*.

Antes de la detención de Osiel Cárdenas, otra pieza describe como se controla una ciudad, se habla de "chapulines", éstos son los pasadores de droga en la frontera que no pertenecen el Cártel, por lo cual se envía un "z" a limpiar.

> *De Matamoros se vino/ a conquistar a Laredo/ de allá lo mando el señor/ por ser valiente y sincero/ sabía que no fallaría/ porque no conoce el miedo/ en poco tiempo logro/ limpiar a Nuevo Laredo/ había muchos Chapulines/ que no querían entenderlo/ y a Cari nombro el señor/jefe de Nuevo Laredo. Los contras que no entendieron/ se fueron exterminando/ otros desaparecieron/ no hay chapulines brincando/ a son de Zetas y cuerno/ el Cari los fue arreglando. Un saludo pa´su gente que siempre trae a su lado/ que forman el gran equipo/ que a Laredo han controlado/ los zetas que lo acompañan/ y la gente del Borrado. En Tampico, Tamaulipas/ tiene un amigo querido/ que juntos han desafiado/ muchas veces el peligro/ que se aprecian como hermanos/ y de eso yo soy testigo. Nativo de Matamoros/ y ...* (no se entiende el final). ("El Cari". Beto Quintanilla. Disco compacto. Corridos con Clave. 2005).

Los Zetas se conforman inicialmente como una guardia personal de Osiel Cárdenas, este grupo rompe con la tradición de reclutar sicarios de las regiones de origen de los dirigentes, eran militares con entrenamiento especial para el combate contrainsurgente del Grupo Aéreo móvil de Fuerzas Especiales (GAFES) que dominaban todas las disciplinas y armas (Ravelo, 2005:253-258). La presencia de estos cuerpos con formación militar permitió la expansión del Cartel de Golfo, así como el cambio de estrategias en la lucha entre Cárteles[120], su corrido emblemático, es compuesto por Quintanilla.

> *Soy del grupo de los zetas/ que cuidamos al patrón/ pura lealtad y valor/ dispuestos a dar la vida/ para servir al señor. Desde que era muy pequeño/ quise ser lo que ahora soy/ Siempre me dijo mi padre/ no hay nada como el honor/ el hombre con esta idea/*

[120] Otro Cártel, los Arellano Félix también mantenía sus corridos que delimitaban su estructura y su zona de influencia, en este caso Baja California, en especial la zona de Tijuana. Encontramos corridos y corrideros como "El Cártel de Tijuana" del Grupo Valor Norteño, pieza que describe la estructura de la cúpula. "El cholo 8 escolta personal" sobre un jefe de sicarios, "La nueva generación" del grupo Explosión Norteña que plantea el cambio generacional. La captura de uno de los integrantes de este Cártel, "El tigrillo", produjo una serie de corridos como "El tigrillo" de los Vagos del Norte, "Dedo al tigrillo" de Los Elegidos de Tijuana, en este se comenta las condiciones que generaron la captura que se detalla en "La captura del tigrillo" interpretada por Los Errantes de Sonora.

es natural de valor. Somos veinte el grupo zetas/ unidos como familia/ los veinte somos la fuerza/ con diplomas de suicida/ conscientes de que en cada acción/ podemos perder la vida. Bonito mi Tamaulipas/ donde no hay gente de miedo/ para subirme a la sierra/ aquí en Victoria me quedo/ para servirle al patrón de Tampico hasta Laredo. Soy de mero Matamoros, Tamaulipas es mi tierra/ mi capital es Victoria/ que esta el pie de la sierra/ un saludo a X-R/ que es de la misma madera. ("Los Zetas". Beto Quintanilla. 2005).

LOS CORRIDOS AUTORIZADOS; VOCEROS DEL INCREMENTO DEL CONFLICTO

El elemento central en el aumento de la violencia descrita en los corridos pesados lo constituyen las movilizaciones de fuerzas militares y policíacas a las zonas con presencia de cárteles, política que contra el narcotráfico ha planteado Felipe Calderón, parte central de su discurso sobre seguridad[121]. La participación cada vez más abundante de militares en el combate al tráfico de drogas, en retenes y acciones para lo cual no están capacitados, ni jurídicamente reconocidos, ha generado ya que esta institución este cayendo en el entramado de la corrupción, como lo plantea Astorga (2007). El cambio del mercado internacional de drogas y el desplazamiento de la cocaína por drogas sintéticas entre los consumidores norteamericanos a llevado a que los grupos de narcotráfico se enfoquen a la consolidación del mercado interno de México, así la disputa por los lugares de venta y distribución abarca desde los importadores hasta los vendedores callejeros (Fernández, 2008:32-36), la pelea por asegurar las plazas ha producido nuevas formas de violencia reflejadas en los corridos. Como ejemplo de esta confrontación esta la disputa por el control de Baja California, en especial de Tijuana entre el Cártel Arellano Félix y El Cártel Del Pacifico.

Pa los coyotes los perros/ dijo Arturo Villareal/ este dicho va pa' todos/ los que nos quieran brincar/ especialmente para uno/ llamado Chapo Guzmán/ las pruebas se las he dado hasta en su propio terreno/ las muertes que les he dado/ para mí son puros juegos/ apenas voy empezando ya no le echen leña al fuego. También me dicen 6-1/ esa clave se respeta/ tengo hombres a mi cargo con cuernos y metralletas/ si quieren pelear conmigo/ les arranco la cabeza... ("Al Señor Chapo Guzmán". Grupo los Vagos de Sinaloa. 2008.

En esta composición se habla de Arturo Villareal es parte del cártel Arellano, al igual que El Cris, o el Cholo[122], en diversas composiciones se plantea la actitud defensiva ante los intentos de control por sus enemigos, además de defender el territorio de las bandas contrarias, el ejército y la policía mantienen la persecución de este grupo, como lo narra el corrido "De la Cúpula", cabe mencionar que durante el enfrentamiento reseñado[123] se trató de capturar a los líderes gatilleros del Cártel.

[121] Una nota periodística "Desde enero, 5,570 *ejecuciones*; en el sexenio, 15,400: PGR y Sedena", resume el aumento de la violencia en México por causas relacionadas al Narcotráfico: "En lo que va del año se han registrado 5 mil 570 *ejecuciones* de acuerdo con informes de la Procuraduría General de la República (PGR) y de la Secretaría de la Defensa Nacional (Sedena). El número de personas

Operativo de inteligencia/ federales otra vez/ fue en la calle Agua Prieta/ fraccionamiento Cortez/ atrapar es la consigna/ a tres gallos del cartel. Fue en la Mesa de Tijuana/ cuatro manzanas cerraron/ en cuanto se dio la orden/ a la cúpula llegaron/ luego los municipales/ y soldados bien armados. Vamos subiéndole el tiro/ pa' ver de cuantos nos toca/ la casa ya está rodeada/ presos o muertos que importa/ que al fin y al cabo la vida/ en este negocio es corta. Se escuchaban los balazos/ la muerte ya había llegado/ sonaron tiros de gracia/ cayeron seis levantados/ alguien cobro su cheque/ dicen que fue el encargado. El miedo andaba en el aire/ un boludo se acercaba/ volaron pocos minutos/y se fueron de volada/ por la lluvia de balazos/ que con cuernos les pegaban. En la frecuencia de un radio/ se escuchaba una canción/ y unas palabras/ para la corporación/ y allá adentro de la casa/ se respiraba panteón. El zumbido de las balas/ no dejaba de parar/ pasaron como tres horas/ se tuvieron que entregar/ así es la vida en la mafia/ hay que perder o ganar. Aquí se acaba el corrido/ que en la cúpula paso/ balazos, muertos y heridos/ y el boludo que corrió/ eran de los Arellano/ trabajaban pal señor. ("La Cúpula".2008)

asesinadas por presuntos vínculos con el crimen organizado durante el gobierno de Felipe Calderón ya superan las 15 mil 400, mientras que en toda la administración de Vicente Fox se contabilizaron 13 mil homicidios de este tipo. Análisis gubernamentales estiman que la violencia generada en los últimos 10 días en los estados de Jalisco, México, Guanajuato, Michoacán y Guerrero, está relacionada con una lucha que el *cártel* de *La Familia* sostiene contra las bandas de los hermanos Beltrán Leyva y *Los Zetas*; en Chihuahua la disputa es entre el *cártel* de Sinaloa y el de Juárez; en Morelos, el de Sinaloa mantiene una lucha de territorios contra la gavilla de los Beltrán Leyva. Los reportes oficiales refieren que en lo que va de octubre se han registrado 302 asesinatos, la mayor parte en Chihuahua, Sinaloa, Guerrero y Michoacán. Los recientes meses de agosto (340) y septiembre (710) se han convertido en la época de mayor violencia no sólo en el año, sino en toda la administración del presidente Calderón, con reportes que superan inclusive los registros de 2008, cuando se contabilizaron 980 *ejecuciones*. El titular de la Secretaría de Seguridad Pública (SSP) federal, Genaro García Luna, afirmó el pasado 7 de octubre que "los niveles de violencia en el país producto de la guerra contra el narcotráfico se podrían mantener lo que resta de la administración del presidente Felipe Calderón". (http:// www.jornada.unam.mx /2009/10/11/index.php? section=politica&article=003n1pol)

[122] Algunos corridos que describen sus funciones y lugar en el Cártel son para Arturo Villareal, "Arturo Villareal el nalgón" interpretado por los Vagos de Sinaloa, para el Cris, "El cris" del grupo Revolución Norteña. Para el Cholo "El Cholo" de Explosión Norteña, "Más vale Cholo" de los Tucanes de Tijuana.

[123] La música desempeño un papel importante en este enfrentamiento ("2008: Balacera en Tijuana obliga desalojo de Kínder" en http:// www. vanguardia. com. mx/XStatic/ vanguardia/ template/ content. aspx?se= nota&id= 279597), en diversas zonas del país, en las bandas de intercomunicación de las policías por medio de interferencias se escuchan corridos, dependiendo del grupo o del autor, los cuerpos policiacos son avisados a que Cártel pertenecen los agresores.

El conflicto por el área de Tijuana es tomado aquí como un ejemplo de la disputa por los territorios como ya se ha mencionado, estas disputas se presentan en diversas regiones del país. A raíz de la detención o la muerte de los principales líderes de los Arellano Félix, el grupo encabezado por Guzmán Loera se impone y se presentan durante el 2008 y el 2009 corridos que se anuncian como "autorizados" es decir son aprobados por los líderes de las organizaciones así se especifica en las portadas de los discos o bien en los comentarios de los corridos que se pueden descargar en internet, dentro de esta categoría esta el siguiente.

> *Señor aquí está la llave/ la frontera está a su mando/ fueron varios los agarres/ pero salimos ganando/ el equipo está a la orden/ del MZ y el Chapo. Ahora el cielo de Tijuana/ muy azul se está poniendo/ ya no se mira nublado / fue limpiado por el Teo/ las plantas de tomatito/ se ven llegando al terreno. Federación es poder/ y el poder te da respeto/ el respeto tasa grande/ ser grande es un privilegio/ Sinaloa viene mas fuerte/ porque trai calibre grueso. Si era muy grande la M/ ahora ya se hizo gigante/ y el virus de Culiacán/ ya infecto por todas partes/ y un macho anda desatado/ disputa cualquier agarre. El señor del pavimento/ hizo limpia en Culiacán/ alguien perdió la cabeza/ por su manera de actuar/ M1 no perdona y tal vez nunca lo hará. Lo era y lo sigue siendo/ el señor de la montaña/ no piensen que es hechicero/ porque lo sigue un fantasma/ y una vez mas lo reitero/ Sinaloa ya está en Tijuana.* ("Sinaloa ya está en Tijuana". Grupo Voz de Mando. Edgar Camacho. 2009)

Se rinde un informe sobre el conflicto al "señor de la montaña", mencionando a personajes de estos corridos autorizados, como el "macho", el "virus" o el "Teo". En "propiedad Privada", de los Tucanes de Tijuana, parece ser el líder de la organización quién advierte de las reglas en los territorios bajo su control.

> *Aquí sigo en mis terrenos/ yo sigo siendo el que manda/ los problemas los arreglo/ me gusta vivir en calma. Si no puedo por las buenas/ pues tengo que usar mis armas. Es grande mi territorio/ controlo varias fronteras/ pa' que crezcan/ sus negocios/ ya*

> *saben de qué manera. Del gobierno yo me encargo/ no hay nada que no se pueda/ el que no paga no pasa/ y el que se pasa la paga/ mejor arréglense raza/ pa' que no les pase nada/ ya saben que esta es su casa/ pero es propiedad privada. El tiempo me ha dado fuerza/ cada día tengo más gente/ lo que digo se respeta/ por eso es que soy el jefe. No se metan sin permiso/ porque encontraran la muerte/ mis armas son poderosas/ y mi gente muy maldita. No compliquen más las cosas/ avísenme su visita/ pa' que paguen bien su cuota/ y los protejan mi clica.* ("Propiedad Privada". Los Tucanes de Tijuana. *Propiedad Privada.* Disco Compacto. 2009.)

Durante el sexenio de Calderón se ha buscado privilegiar la lógica punitiva (Astorga, 2007:303-307), busca el apoyo de las fuerzas armadas empleando un discurso de restablecer la paz social a través de retenes en zonas urbanas y en zonas rurales, no obstante la detención de líderes, las organizaciones de la droga continúan trabajando aun en medio del enfrentamiento entre ellos; "*La captura de Alfredito/ a mucha gente afectaba/ se desbalanceo el cartel/ las plazas se tambaleaban/ y entre los uniformados / llevan al barba cerrada*[124]*".* El control que durante décadas mantuvo el partido de estado y que mantenía estable el sistema político, a partir de atribuciones extralegales de los encargados de la seguridad interna, se ha visto roto con la llegada al poder federal de un grupo político diferente, "...las principales fuerzas del campo político, más interesadas en las descalificaciones mutuas... contribuyeron a abonar el terreno para que las instituciones policíacas se convirtieran en un componente adicional de la inseguridad" (Astorga:2007:304). Los niveles de violencia se han incrementado, las formas de ejecución o amedrentamiento se incrementan.

> "*El tamaño del Narcotráfico en México equivale a la magnitud de la corrupción. Si fuera posible trazar con detalle el mapa de los cárteles de la droga coincidiría, casi calcado, con la trama de los gobernantes y de los miembros del Ejercito, las corporaciones policiacas y el Poder Judicial, que han intercambiado por poder, por riqueza o por temor la lealtad al país al que presuntamente se deben... Podría pensarse que El México Narco presenta demasiada violencia, demasiados muertos, demasiada sangre, demasiados descabezados, demasiado torturados... Pero con decenas de miles de soldados y policías en las calles, con decenas de miles de sicarios dispuestos a matar o morir, con millones de familias en la pobreza extrema, con millones y millones de jóvenes en la desesperanza, hoy en México nada es demasiado..*[125]*".*

Los Cárteles se nutren de jóvenes que engrosas sus filas como cultivadores[126], transportadores[127], cocineros[128] (encargados de la manufactura de las drogas químicas) o como ejecutores.

---

[124] "La Captura de Alfredo Beltrán Leyva". Grupo Torbellino, 2008.

[125] Fragmento de la introducción de Rafael Rodríguez Castañeda a *El México Narco segunda parte*, Proceso Edición Especial No. 25. México, 2009.

[126] "Los agricultores". Los Dareyes de la Sierra. 2007.

[127] "El Burro". Raza Obrera. 2003

[128] "El Turbo". Raza Obrera. 2002, "Los Pelones". Alfa Z.2003.

Tengo veintitrés de edad/ en el negocio son diez/ cuando le jale a la nueve/ tenía sólo dieciséis/ desde que conocí al grande/ han pasado sólo tres... cargo una nueve conmigo/ para eventos especiales/ mi cuerno rifa bonito/ para acabar con los males/ a esa gente que no sirve/ las cuentas hay que ajustarle... Con su dureza mi padre/ me enseño a vivir la vida/ si eres un hombre derecho/ te llamaran los de arriba/ el mundo es pa' gozarlo/ mientras que dios lo decida... Sé que tengo poca edad/ pa' andar en la víchatela/ no me gusta usar la nueve/ pero corre por mis venas/ sangre pura de Chacala/ malditos si nos torean. ("Sangre de Chacala". La Nueva Rebelión. 2009.)

El manejo de las armas de fuego es un elemento central para ser parte de los grupos de seguridad o de ejecutores, de allí la existencia de piezas dedicadas a su descripción y empleo, se les contempla como seres animados con capacidad de resguardar a su portador.

Despiadado y asesino/ los medios dicen que eres/ sólo sé que eres mi amigo/ y que siempre me defiendes/ te llaman cuerno de chivo/ o aka47. Perfecto rifle de asalto/ eres el más popular/ los rusos te fabricaron/ un arma fácil de usar/ famoso kalashnikova/ eres mi más fiel guardián. Pa' todo hombre combatiente/ eres el número uno/ no te rompes, no te trabas/ te portan con mucho orgullo/ no te calientas de más/ que disparas es seguro. Apreciado por el jefe/ a veces pide el comando/ también lo he cuidado sólo/ con mi guardián por un lado/ hemos cruzado las rayas/ que han pintado los contrarios. No importan las condiciones/ si yo le jalo tu truenas/ aun cubierto de barro/ o estando lleno de arena/ la vida me has alargado/ rozando tantas culebras…". ("Mi cuerno Kalashnikova". La Nueva Rebelión. 2009.)

Los cárteles se han transformado de empresas familiares con guardias locales que controlaba zonas determinadas a organizaciones complejas y con presencia en regiones diferentes, para ello recurren a construir grupos de mercenarios con amplio entrenamiento militar y que no sean compuestos por personas de la misma región de los líderes (Bórges, 2008, 122-124), así se han conformado unidades como los Zeta ya mencionados anteriormente, otro ejemplo es los "empecherados" (llamados así por el uso de chalecos blindados) del Macho prieto, escoltas y *arremangadores* (sicarios) del Mayo Zambada. Estos grupos se comportan con mística de combatientes.

Con su estrategia de guerra/ con tropas y carabinas/ es un macho 7 leguas/ al frente pa' que lo sigan/ el gran Gonzalo has de cuenta/ el general Pancho Villa. Su escuadrón no tiene tregua/ a la primera llamada/ ya empezó a temblar la tierra/ sobre la plaza cabalga/ trae muy alta la bandera/ con su vida la resguarda. Miguel usaba carrilleras/ siempre con su artillería/ Gonzalo trae su pechera/ para proteger su vida/ con súper rifle 50/ al trote de noche y día. Es un jefe de hace años/ como un día lo fue su padre/ muy entregado al trabajo/ un experto pal combate/ buen brazo armado/ no le falla al M grande. Solo bastó una palabra/ respondieron sus muchachos/ luego sacaron sus armas/ los desarmo a cañonazos/ es raza de la pesada/ no pudieron levantarlo. Cambiaron las carabinas/ por cuernos lanzagranadas/ guardan sus caballerías/ sacaron puras blindadas/ dejaron las carrilleras/ trai su raza empecherada. El jefe anda en la carrera/ comandando hasta la muerte/ allí en Culiacán su tierra/ trai al mando mucha gente/ no cualquiera le pelea/ siempre cabalgando al frente. Recupera las fronteras/ marca el cuadro donde camina/ Gonzalo les da una seña/ se rompen todas las filas/ mirando al frente has de cuenta/ el

general Pancho Villa. Le mueven la cuna al niño/ eso lo pone violento/ luego se abre un pergamino/ para que no anden con juegos/ al paredón enemigos/ preparen apunten fuego. ("El macho prieto". Erik estrada y sus mal portados. 2009).

Los grupos en pugna entre sí y con el Estado incrementan las formas de terminar con los enemigos, ya no sólo se ejecutan a los contrarios, es necesario que los sobrevivientes contemplen la fuerza del grupo, se recurre a prácticas como el desaparecer los cuerpos de los ejecutados, no sólo se busca el desvanecimiento físico del enemigo, se construye la imagen del miedo. Quienes realizan esta actividad no son necesariamente los sicarios, son especialistas reclutados para tal fin.

Ya se llego la noticia/ de lo que pasó en Tijuana/ detienen a López Mesa/ duro golpe pa' la mafia/ le dicen el pozolero/ con tristeza se miraba. Más de trescientos compitas/ en su lista ya llevaba/ si el gobierno no lo prende/ segurito a mil llegaba/ tres grandes fueron sus jefes/ cuando veía a uno no temblaba. De los veinte más buscados/ el gobierno así reporta/ yo no sé si fue un pitazo/ o la suerte andaba en contra/ pero por allí se rumora/ pronto volverá a sus ollas. Doscientos litros de agua/ sosa caustica y más sal/ en la lumbre pa' que hierva/ en ocho horas listo esta/ y en el tambo sólo quedan/ uñas y dientes nomas. La mafia sigue adelante/ eso nunca no hay que dudar/ cuando a uno le echan el guante/ otros avanzaron ya/ hoy Tijuana esta temblando/ no sabe lo que vendrá. Santiago López su nombre/ también le dicen Chayito/ o el pozolero le llaman/ de estatura muy bajito/ en la historia ya ha quedado/ mucha gente ya lo ha dicho. Cada quien tiene su jale/ eso me toco a mí/ yo a nadie le hice daño/ muertos llegaban a mi/ dios es quien perdona y juzga/ eso no me toca a mí. ("El corrido del Pozolero". El Consentido de Tijuana. 2009)

Los medios de difusión y entretenimiento han influido en las prácticas de violencia entre los cárteles, en el 2003 se conocen por el internet y la televisión imágenes de humillaciones de combatientes iraquíes por parte de las tropas de ocupación de los Estados Unidos, la respuesta de los grupos islamistas en resistencia mostrada por los medios fue la decapitación de sus enemigos, el impacto de esas imágenes en el narco mexicano impulso a poner en práctica esta acción (González, 2009: 71-74). Con el transcurso del tiempo se vuelve un acto de degradación del enemigo y el crecimiento del ejecutor, se sacrifica una víctima para fortalecer al agresor. Las técnicas son aportadas por especialistas con antecedentes militares, kaibiles que asesoran a los Zeta (Bórges, 2008:123) o mercenarios de otras nacionalidades que entrenan a sicarios locales como se muestra en estas piezas.

No me importa donde vengan/ y si atacan nuestra plaza/ se sean veinte y sean cuarenta/ yo los devuelvo con balas/ mi equipo está siempre a mil/ traigo gavilla alterada/...son rápidos y son malos/ arremangan al que sea/... ***su estilo de ejecución/ tortura y cortar pedazos****. Le dicen el Talibán/ por la forma de matar/* ***nomas dándoles los verdes/ lo ubica donde están/ y les corta las cabezas****/ por eso está donde está. A un señor cuida a diario/ se ha ganado la confianza/ de día y noche vigila/ son veinticuatro horas diarias /nomas dormita dos tres/ y de almohada sus granadas. Recomendado llegó/ luego, luego lleno espacios/ dando órdenes y maestría/ a los que iban empezando/ nomas matando al primero/ los demás cain solo al aro****.*** ***Español habla muy poco/ pero la mafia le entiende****/ con R-15 en la mano/ el Talibán los atiende/ su escuela diario fue guerra/ su certificado muerte/ su lápiz fue una bazuca/*

ya sabrán lo que se atienen. ("El Talibán". Larry Hernández. Narco corridos de la Malandrinada. Disco compacto. 2008).

Soy muy joven/ ya lo sé, pero estoy capacitado/ para el puesto que me han dado/ ya el Cártel lo ha confirmado/ somos tres los talibanes/ nunca nos hemos rajado/... Yo sé que soy aventado/ ***que no tengo compasión/ para cortar la cabeza/ si así lo ordena el señor****/ decidido estoy a todo/ por eso soy lo que soy.* ("El Talibán". Revolución Norteña. 2008).

"LA GRANJA"; COMENTARIOS FINALES SOBRE LOS CORRIDOS PESADOS

Un corrido de los Tigres del Norte, "La granja" (2009), explica el cambio que surgió entre el narcotráfico "clásico" de grupos familiares que controlaban regiones y que en su mayor parte se enfocaban a producir y transportar estupefacientes al exterior a nuevos cárteles que se enfrentan por el mercado interno además del internacional, con nuevas formas de violencia y que tiene como una de las causas principales la corrupción de los órganos estatales encargados de combatirlos. El corrido inicia describiendo la convivencia entre narcotraficantes y autoridades en los regímenes presidenciales del Partido Revolucionario Institucional que era la base de la estabilidad; "*Si la perra está amarrada/ aunque ladre todo el día/ no la deben de soltar/ mi abuelito me decía/ que podrían arrepentirse/ los que no la conocían*". La llegada de Vicente Fox ("el zorro") y su Partido de Acción Nacional, a la presidencia de México, marca la ruptura de la estabilidad entre los diversos grupos delictivos ("la perra") y las autoridades, no por la persecución de éstos, sino por la fragmentación de los grupos políticos y la persecución a unos, mientras se protegía a otros, lo que generó el enfrentamiento entre cárteles; *Por el zorro lo supimos/ que llego a romper los platos/ y la cuerda de la perra/ la mordió por un buen rato/ y yo creo que se soltó/ para armar un gran relajo.* En el trascurso del sexenio foxista, el desigual reparto de la riqueza y la permanencia de los vicios de origen en el Estado, así como el manejo de la economía en beneficio del capital ("los puerquitos"), generó en el pueblo ("el granjero") la falta de expectativas de un mejor nivel de vida; "*Los puerquitos lo ayudaron/ se alimentan de la granja/ diario quieren más maíz/ y se pierden las ganancias/ y el granjero que trabaja/ ya no les tiene confianza"*. La justicia ("el conejo") se encuentra condicionada o secuestrada por los grupos de poder tanto legales como ilegales, generando una permanente caída en la economía; "*El conejo está muriendo/ dentro y fuera de la jaula/ y a diario hay muchos muerto/ a lo largo de la granja/ porque ya no hay sembradíos/ como ayer con tanta alfalfa"*. Los Estados Unidos de Norteamérica atraviesan por una recesión económica y política que lo ha llevado incluso a construir un muro de metal a lo largo de la frontera, con lo que busca frenar el desplazamiento de mexicanos a su territorio; "*En la orilla de la granja/ un gran cerco le pusieron/ para que siga jalando/ y no se vaya el granjero/ porque la perra lo muerde/ aunque él no esté de acuerdo"*. Por último se expone que el aumento desproporcionado de la violencia es producto del manejo ineficaz de las autoridades mexicanas de la vida nacional y propone el relevo de éstas como la forma de salvar a "La granja"; "*Hoy tenemos día con día/ mucha inseguridad/ porque se soltó la perra/ todo lo vino a regar/ entre todos los granjeros/ la tenemos que amarrar"*.

Los corridos son una evidente propuesta de forma de vida en donde el Estado es contemplado como un enemigo de doble cara, por una parte trata con los cárteles y reprime por medio del ejército a poblaciones ajenas al conflicto. Persigue a los burreros y a determinados líderes y fomenta la fortaleza de otros capos. Los corridos no proponen la desaparición del Estado, en ellos subyace la propuesta de que trabaje con honestidad. Al transformase en un éxito económico, los corridos pesados se difunden en los ochenta e inicios de los noventa, bajo la lógica de mercado, lo que deja ganancias debe fomentarse. No obstante el papel de críticos de las autoridades, hacen de ellos, un elemento que debe de desaparecer, así son retirados de los medios de difusión comercial como la radio o la televisión, sin embargo se siguen produciendo y consumiendo. Se presentan como un modelo alterno de cultura en un país destrozado en lo económico y defraudado en lo político, la alternancia de partidos en el poder se contempla como "más de los mismo", y se considera que como en la mafia, sólo cambian los jefes.

El Corrido Pesado, musicalmente ha planteado la reproducción de ritmos tradicionales como el corrido norteño, con su dotación instrumental tradicional, pero también ha fomentado el rescate de formas musicales como el cardencheo (canto a capela) en las estrofas iniciales, ha adoptado instrumentos como el charango en algunos grupos, así como el arpa, que desde los cincuenta del siglo pasado no se empleaba de manera popular, más allá de una estructura musical fija, está adoptando rítmicas como el rock, o el rap, pero adscritos a los Corridos Pesados. En lo musical, el corrido pesado se constituye como un género, que está en constante crecimiento y su presencia se expande a nuevas zonas como el sur de México o Colombia. El Corrido mantiene el objetivo de transmitir sucesos, historias, proyectos, de una cultura emergente, los músicos y compositores retoman una vieja tradición adoptándola a nuevos tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

ALEGRE GONZÁLEZ, Lizette. *"El Triste Adiós: Vinuetes Y Velación De Cruz En Una Comunidad Nahua De La Huasteca Potosina"*. Ensayo presentado en el Seminario de Música Mexicana. Fonoteca. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. 2007.

ASTORGA, Luis. *"Los Corridos de traficantes de drogas en México y Colombia"*. Ponencia para The 1997 meeting of the Latin American Studies Association, Continental Plaza Hotel, Guadalajara, México, April 17-19.1997.

ASTORGA, Luis. *"Corridos de Traficantes y Censura" en Región y Sociedad*. Vol. XVII. No. 32. El Colegio de Sonora. 2005.

ASTORGA, Luis. *Seguridad, Traficantes y Militares; el poder y la sombra*. Tusquets Editores. México. 2007.

BÓRGES, Tomás. *Maquiavelo para narcos*. Planeta. México. 2008.

DÁVILA, Patricia. "Y el capo mayor se casó con Emma I..." en Revista *Proceso* No. 1609. México. 2 de septiembre de 2007.

De la GARZA, María Luisa. *Pero me gusta lo bueno; una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes.* Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas/ Miguel Ángel Porrúa. México.2008.

FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Jorge y RONQUILLO, Víctor. *De los Maras a los Zetas; los secretos del narcotráfico, de Colombia a Chicago.* Grijalva. México, 2006.

FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Jorge y SALAZAR SLACK, Ana María. *El enemigo en casa, drogas y narcomenudeo en México.* Taurus. 2008.

GONZÁLEZ, Sandra. *"Narcocorridos"*. Revista *Marvin: Frontera Norte*. 1 de septiembre. http://www. drogasmexico.org/ texto.php?aid=170. 2004.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Anagrama. México, 2009.

LARA, Eric. *"Teoría de las Representaciones Sociales: Y otros también del Gobierno... Objetivación que sobre el gobierno mexicano se produce en la lírica de los Narcocorridos"* en *Nómadas* 9 Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. http:/www.ucm.es /info/nomadas/ 9/elara.htm. S/F.

GÓMEZ, María Idalia y FRITZ, Darío. *Con la muerte en el bolsillo. Seis desaforadas historias del narcotráfico en México*. Planeta. México. 2005.

GÜEMES, Cesar. "Los mitológicos seres del corrido". Periódico *La Jornada*. Jueves 25 de Enero. 2001.

OLMOS AGUILERA, Miguel. *"El Corrido de narcotráfico y la música popularseca en el Noreste de México"*. Actas del Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. http.//www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.htmil. 2002.

RAVELO, Ricardo. *Los Capos; las narco-rutas de México*. Plaza & Janes. México. 2005

Herencia Maldita; El reto de Calderón y el nuevo mapa del Narcotráfico. Grijalva. México. 2007.

"El Mayo Zambada, su historia, su clan" en Revista *Proceso* No. 1690. 22 de Marzo de 2009.

VALENZUELA, José Manuel. *Jefe de Jefes; Corridos y Narcocultura en México*. Plaza Janes. México. 2002.

VÉRTIZ DE LA FUENTE, Columba. *"Romanceros de los capos"* en *El México Narco Primera Parte*. Revista Proceso. Edición Especial. No.24. México. 2009.

WELLINGA, Klaas. *Cantando a los Traficantes*. http://www.let.uu.nl/~Klaas. Wellinga/personal/cantando_a_los_traficantes.htm.

EL MARIACHI. SÍMBOLO MUSICAL DE MÉXICO.

Jesús Jáuregui
Doctorado en Antropología por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Su región de trabajo es el occidente de México. Es investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Resumen:
La tradición original del mariachi se conformó en el noroccidente de la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII y su región se extendía por la costa pacífica desde San Francisco, en la Alta California, hasta Oaxaca. A principios del siglo XX tuvo lugar la primera apropiación simbólica de esta macrotradición por parte del estado de Jalisco y, tras la Revolución mexicana, en 1925 la segunda y definitiva. A partir de grupos residentes en la ciudad de México se conformó el nuevo mariachi, propiciado por la política nacionalista del periodo cardenista y bajo la égida de la tríada de los medios de comunicación masiva: compañías radiofónicas, disqueras y cinematográficas. El nuevo estilo mariachi, diseñado en la capital del país, se difundió como "jalisciense" y, asociado a los charros cantores –ídolos de la canción ranchera–, se convirtió en el símbolo musical de México. El mariachi moderno, entre cuyas características destacan el traje de charro (código visual) y la trompeta (código sonoro), se extendió por las regiones hispanas de los Estados Unidos y por América Latina. A principios del siglo XXI también se ha arraigado en Europa y Asia. El año pasado el Mariachi Mujer 2000 tocó durante la inauguración de los XXIX Juegos Olímpicos en Pekín y este año el Mariachi Los Camperos de Nati Cano participó en la Gala Latina con motivo de la asunción del primer presidente afroamericano de los Estados Unidos.

Palabras clave: Mariachi, mariachero, bolero ranchero, nacionalismo mexicano, identidad nacional.

The Mariachi, Musical Symbol of Mexico

Abstract:
The original mariachi tradition was confined to the northwest of the Viceroyalty of New Spain during the second half of the 18th century. Its area extended along the Pacific Coast from Oaxaca to San Francisco in upper California. In the early 20th century, the first symbolic appropriation of this micro-tradition occurred when it was adopted in the state of Jalisco. The second and definitive appropriation took place in 1925 after the Mexican Revolution. Thanks to groups resident in Mexico City, a new mariachi, promoted by the nationalistic politics of the Cardenas period, was born under the aegis of the triad of mass media: the radio broadcasting, record and film industries. The new mariachi style created in the nation's capital was represented as "from Jalisco." Associated with cowboy singers – the idols of the ranch song genre – it became the musical symbol of Mexico. Modern mariachi, with its characteristic cowboy costume (visual code) and trumpet (oral code),

extended throughout the Hispanic regions of the United States and Latin America. In the early 21st century, it has also taken root in Europe and Asia. Last year, Miss Mariachi 2000 performed during the inauguration of the 29th Olympic Games in Beijing and this year, Nati Cano's group "Mariachi Los Camperos" participated in the Latin Gala held upon the inauguration of the first African-american president of the United States.

Keywords: mariachi, *mariachero*, *bolero ranchero*, Mexican nationalism, national identity.

Jáuregui , Jesús. "El mariachi. Símbolo musical de México". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 220-240, 2012, ISSN 1138-8579.

DE LA FIESTA PUEBLERINA AL UNIVERSO MEDIÁTICO

En octubre de 2008, durante la XVIII Feria Internacional del Libro de Monterrey, un comentarista deportivo local me buscó para que explicara a su público radioescucha y televidente por qué había tocado un mariachi de mujeres en la inauguración de los XXIX Juegos Olímpicos de Pekín. De hecho, la delegación china había desfilado con el cobijo musical de las interpretaciones del Mariachi Mujer 2000 de Los Ángeles, California. Los locutores del duopolio televisivo mexicano (Televisa y TV Azteca) –sorprendidos por el detalle e incapaces de interpretar su trascendencia–, no habían ofrecido aclaraciones al respecto durante la transmisión del evento.
El más famoso director de cine chino, Zhang Yimou, consideró que durante el desfile inaugural de los atletas en Beijing 2008, se debería escuchar la música más representativa de los cuatro continentes. El director de música de la Ceremonia de Apertura, Chen Qigang, escogió como característico de Europa a un conjunto de gaitas, de África un grupo de tambores, de Asia la música tradicional china y, de América, a los mariachis. Los funcionarios chinos no sabían que el mariachi era originario de México, tan sólo habían investigado que se trataba de la música folclórica más gustada en el continente americano. Dada la fuerza que el mariachi tiene en Estados Unidos, lanzaron una convocatoria en ese país para elegir al mariachi adecuado. "*Nunca pensamos en escoger el mariachi por ser mexicano, sino porque nuestra intención era tener grupos de músicos y que cada uno tocara la música folclórica más escuchada y popular en cada continente"* (ápud Agencia Reforma, 2008).

Esta indiferencia de los organizadores chinos por la región de origen del mariachi concuerda con el menosprecio de la intelectualidad mexicana por esta tradición popular. La omisión del estudio del mariachi se presenta como sintomática de la ceguera por ciertos temas nodales en la antropología mexicana. Pareciera que los especialistas en analizar la cultura del México contemporáneo han puesto particular empeño en omitirlo, quizás debido a su cuasi-omnipresencia y porque ha llegado a ser como la tortilla en nuestra culinaria: un elemento cuyo sabor en las fiestas se da por entendido y no se considera pertinente mencionarlo en el menú.

El análisis del mariachi contribuye a la fundación del estudio profundo del México mestizo, pues al examinar un fenómeno difundido en el mundo contemporáneo globalizado, la

antropología se ve obligada a trascender la fachada de la "cultura nacional" mexicana para acceder a las comunidades y tradiciones regionales y locales que no corresponden a la imagen que se ha difundido como típica (Hobsbawm, 2002 [1983]).

El mariachi remite a una expresión cultural vigente en una sociedad compleja, pluriclasista y multiétnica, que se encuentra bifurcada en una tradición centenaria de cultura oral-gestual y en otra, más reciente, vinculada orgánicamente a los medios de comunicación masiva. Se trata, por un lado, de una institución fragmentada y dispersa a lo largo y ancho de una vasta región –el occidente mexicano– y, por otro, manifiesta una expansión nacional e internacional.

El mariachi tradicional, como elemento de la cultura mestiza, permanece, con variaciones, en Nayarit, Zacatecas, Aguascalientes, Jalisco, Colima, Michoacán, Guerrero y Oaxaca; como tradición indígena se encuentra entre los coras, huicholes y mexicaneros, así como, entre los mayos y los yaquis, los purépechas, los mixtecos y los nahuas.
Junto a esta macrotradición festiva-musical-letrística-danzaria común, el nombre mariachi/mariache se extiende desde Sonora hasta Guerrero, si bien en algunas zonas no es utilizado y al grupo musical se le denomina simplemente como "músicos" o "la música" y, de manera alternativa, Chirrines (en el norte de Sinaloa), Tamborazo (en el sur de Zacatecas), La Tambora (en el norte y los Altos de Jalisco), Conjunto de Arpa Grande (en la zona planeca [de Apatzingán] y en la zona calentana del río Tepalcatepec), Conjunto de Tamborita (en la zona calentana de la vertiente del río Balsas) y fandango de Varita (entre los mixtecos de la costa de Oaxaca); en cada caso se enfatiza la preponderancia melódica o rítmica del instrumento correspondiente.

Hay subtradiciones que rechazan con firmeza la denominación de mariachi, ya que ésta se ha difundido por los medios de comunicación masiva, a lo largo del siglo XX, como un aspecto inseparable de la imagen del mariachi moderno, con traje de charro, trompeta y ejecutante de composiciones citadinas "con color campirano". Por otra parte, con frecuencia los conjuntos locales desconocen la existencia de otras subtradiciones auténticas con dotación instrumental cordófona semejante y repertorio parecido, en las que sí se ha aplicado tradicionalmente el nombre de mariachi.
Lo importante para el análisis es que cada una de las variaciones microregionales es transformación de las restantes y viceversa, de tal manera que sus particularidades sólo se pueden comprender al ponerlas en relación comparativa con el resto del conjunto del que forman parte.

Hoy en día el mariachi "antiguo" perdura en algunas rancherías, poblaciones alejadas y barrios populares de las ciudades… todavía se le puede escuchar en ciertos mercados de Tepic y Guadalajara. En términos generales, su deterioro es nulo en las expresiones del ámbito religioso y vertiginoso en las correspondientes al medio secular. La permanencia de los mariachis tradicionales no sólo se debe al cariño y orgullo con que viven su herencia musical, sino también a la lealtad de su público. Todos ellos son, con su práctica, verdaderos baluartes contra la dominación modernizante.

Los últimos encuentros nacionales de mariachis tradicionales han manifestado una participación en franco aumento, tanto en el número de los grupos como en las regiones de donde provienen. En 2007, 2008 y 2009 asistieron alrededor de 40 grupos. A los Estados reconocidos como de tradición mariachera (Jalisco, Nayarit, Colima, Michoacán, Guerrero, Oaxaca, Zacatecas y Aguascalientes), se han incorporado grupos provenientes de Durango, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, el Estado de México, el Distrito Federal y Morelos. Algunos conjuntos son "mariachis de intelectuales", citadinos, que reproducen música con la intención genuina de que corresponda a la vertiente tradicional del mariachi.

* * *

El mariachi moderno se ha expandido prácticamente por todo México y por Norte, Centro y Sudamérica, Europa y Asia; se trata de uno de los pocos géneros musicales que difunde canciones en castellano en ámbitos tanto sajones como asiáticos.
En este artículo se exponen los planteamientos de la primera síntesis general sobre el mariachi, un estudio antropológico, el libro "*El mariachi: símbolo musical de México"* (Jáuregui, 2007). Desde el oficio de la etnología, forjado en el estudio sincrónico de sociedades lejanas y diferentes, he procedido al estudio diacrónico de un tema de nuestra propia sociedad, próximo no sólo en el espacio y el tiempo, sino en gran medida compartido, pues forma parte de nuestra conciencia colectiva e identitaria. A partir de la disciplina etnológica, he buscado la lejanía aun en la proximidad. Me ha sido posible reconstruir, así, el proceso de conformación histórica de un discurso mítico complejo: verbal, sonoro, visual, gestual y rítmico. Aunque, tal como lo propone Lévi-Strauss (1976 [1971]), al discutir los mitos de la propia sociedad, sólo se logra transformarlos.

EL ORIGEN

En la búsqueda de los orígenes de cualquier institución humana, cada elemento de su composición manifiesta un tiempo de desarrollo particular. En este caso, se debe tomar en cuenta la dinámica de gestación del grupo musical cordófono, los géneros que llegó a ejecutar (y a desechar) y su eventual conjunción con el nombre que a la postre le llegó a ser peculiar: mariachi.

Intentar precisar la fecha y el lugar del nacimiento de una institución popular es un falso problema. El documento más antiguo en turno no es prueba de que el lugar y la fecha que en él se mencionan constituyan el "entonces y el allí" del origen del mariachi. Las referencias escritas aluden a una situación posterior a la conformación y difusión del "hecho social".

Como todas las grandes manifestaciones culturales, el mariachi es una tradición macroregional, cuya conformación no corresponde a las circunscripciones dictadas por los avatares políticos. Sin embargo, el surgimiento del mariachi se debe plantear, más que al

nivel independiente y separado de muchas localidades, en el contexto de la interrelación macroregional.

Las escasas referencias escritas sobre el mariachi**,** anteriores a la década de 1920**,** constituyen una documentación ocasional, fragmentaria y dispersa. Se trata de testimonios de viajeros asombrados ante lo extraño, expedientes de litigios eclesiásticos, actas parroquiales, crónicas de fiestas, notas periodísticas, programas de ferias, compilaciones musicales de "aires nacionales" y regionales, diccionarios, censos, "recuerdos de juventud", …quejas sobre los inconvenientes que provocaba el mariachi a los ojos de las élites y, por último, leyes que intentaban impedir su misma existencia.

Los datos historiográficos permiten plantear que la tradición del mariachi se conformó en un proceso prolongado en la región noroccidental de la Nueva España, mediante la combinación de dos principales troncos culturales –el mediterráneo y el aborigen–, aunque la mezcla característica también incluyó patrones rítmicos africanos llegados con los esclavos y, en menor grado, elementos asiáticos arribados por medio de la nao de China, de tal manera que se logró un entramado cultural genuinamente mestizo. Los músicos de la tradición mariachera son, en lo fundamental, ejecutantes de variaciones del complejo de arpa-violín-vihuela novohispano, vinculado con la música barroca; sus danzantes, de adaptaciones del zapateado asociado al fandango, y sus cantantes, de la copla peninsular.

La perspectiva general que se puede deducir del material encontrado, en definitiva, es consistente: la región del mariachi tradicional se extiende, por la amplia franja costera del Océano Pacífico, desde la Alta California hispano-mexicana hasta Oaxaca y su período comprende desde el siglo XVIII hasta el inicio del siglo XXI, si bien en algunas subregiones desapareció a mediados del siglo XIX o a lo largo del XX. Durante el siglo XIX, en el occidente de México, se *terminó de conformar* un conjunto de variantes estilísticas del fandango popular –en lo referente a música, letras y baile–, a la que en ciertas zonas se le llegó a denominar mariachi. Esta macrotradición multiétnica (de criollos, mestizos, indígenas y afromestizos) consiste en una amplia secuencia progresiva de traducciones y adaptaciones –melódicas, rítmicas, sonoras, letrísticas y danzarias– sin "texto" original.

La primera descripción coreográfica de un baile –parecido al que en la actualidad consideramos como "jarabe tapatío"– se refiere a una fiesta de 1829 en el puerto de San Diego, en la Alta California mexicana. La documentación más antigua en que se hace referencia a la palabra mariachi corresponde a la parroquia de Santiago Ixcuintla; se trata de 128 actas, de los años 1832 hasta 1844, en que se asientan nacimientos, fallecimientos y matrimonios de personas nacidas o residentes en el rancho Mariachi. La famosa "carta de Rosamorada" de 1852, incluye el testimonio de que en la región costanera del actual Nayarit se denominaba a los fandangos –bailes populares al aire libre con borrachera– con el término "mariachis". La primera vez que el grupo musical aparece vinculado con el término "mariache" se encuentra en un testimonio de 1859, referente al pueblo de Tlalchapa, en el estado de Guerrero. En una crónica periodística de 1874 sobre Coalcomán, Michoacán, se designa por primera vez como "mariachi" a la música que ejecutan los grupos cordófonos del occidente mexicano. En 1892, otra vez en Santiago Ixcuintla, se

denomina "mariache" a la tarima –el tambor de pie– sobre la que se zapatean sones y jarabes.

No obstante, a pesar de ser extensa e intensamente disfrutado por el pueblo, durante el siglo XIX el mariachi era combatido por un cura en la costa tepiqueña, despreciado por la élite tapatía y prohibido por el gobierno de Michoacán. Pero, como los grupos hegemónicos requieren símbolos de raigambre popular, llegó el momento a principios del siglo XX, en que se presumiera al mariachi como una costumbre pintoresca.

La primera apropiación simbólica de esta macrotradición por parte de un poder regional tuvo lugar en 1907. En la fiesta más importante –de carácter político– que había tenido lugar durante el porfiriato, ofrecida en honor del Secretario de Estado norteamericano en Chapultepec, el estado de Jalisco envió una "Orquesta mariachi", en calidad de "orquesta típica". Para ello, se mezclaron músicos de varias tradiciones mariacheras y el grupo se amplió a ocho integrantes; por supuesto que se les vistió para la ocasión con traje de charro. Sin embargo, cuando el político estadounidense visitó Guadalajara, los tapatíos se cuidaron de exhibir cualquier manifestación folclórica, ya que se trataba de presentarse como una moderna ciudad de corte europeo, más aún con "aire francés".

EL MARIACHI EN LAS GRANDES CIUDADES

Con la Revolución de la segunda década del siglo XX, se afianzó una nueva tendencia nacionalista que determinaría transformaciones importantes en la música mexicana. A principios de la década de 1920, se estableció un proyecto de Estado, dirigido por José Vasconcelos, que impulsaba un amplio movimiento cultural. Como resultado, las artes populares –entre ellas la música y las danzas tradicionales– "…*experimentan una revaloración que las elevó al rango de creaciones representativas de […] la identidad nacional"* (Florescano, 2005: 314).

El país vivía una fiebre de folclorismo. Pero, más que el genio de los compositores de conservatorio, la exitosa difusión del teatro de revista o la política educativa estatal, fue el propio pueblo el actor principal en la gestación de esta nueva etapa del nacionalismo mexicano. Que un gusto musical campirano se impusiera también en las ciudades fue consecuencia, ante todo, del movimiento de reivindicación de la población rural que, por cierto, emigraba ya constantemente hacia las metrópolis. En la capital, la predisposición hacia las expresiones folclóricas de los diferentes estados era una secuela de los movimientos demográficos y no su causa.

En este contexto, por lo menos desde 1921 llegaron mariachis a la ciudad de México, que entonces estaba pletórica de grupos musicales vernáculos de varias regiones del país. El parteaguas para la segunda y definitiva apropiación del mariachi por parte de Jalisco sucedió en 1925.

Había entonces una confrontación álgida entre el gobernador de ese estado, José Guadalupe Zuno, y los diputados federales de aquella entidad. Dos de éstos promovieron la llegada del

mariachi de Concepción (Concho) Andrade, con el fin de hacerse notar en los medios capitalinos y fortalecer su imagen en contra del adverso poder provinciano. Con la participación musical del mariachi, ofrecieron comidas a la clase política y uno de ellos celebró su cumpleaños con una gran fiesta, en la que el ambiente culto tomó contacto con esta tradición musical. Los diputados propiciaron una amplia divulgación periodística y, con el apoyo de la intelectualidad, ese conjunto difundió el primer concierto radiofónico de mariachi.
Como una reacción en cadena, Higinio Vázquez Santana –un alto funcionario jalisciense de la Secretaría de Educación Pública– disertó en conferencias universitarias con audiciones de dicho mariachi.

Como colofón, a finales de 1925 los diputados federales de Jalisco lograron la caída del gobernador Zuno y celebraron las nueve posadas navideñas, de nuevo con la participación del mariachi y la cobertura de la prensa. Uno de los diputados –Alfredo Romo– era novio de la hija del general Plutarco Elías Calles, de tal manera que el mariachi llegó pronto a la residencia presidencial de Chapultepec.

El proceso de concentración de los mariachis en las grandes urbes atrajo a músicos de todo el vasto Occidente de México. De hecho, fue paralelo al éxodo generalizado de la población campesina hacia las ciudades. Muchos conjuntos mariacheros emigraban para trabajar una temporada –como músicos ambulantes– y regresaban a sus pueblos. Algunos de ellos, o algunos de sus miembros, decidían quedarse en las capitales, debido a las mejores posibilidades de empleo. Así, en la medida en que los integrantes originales de los conjuntos jaliscienses, ya radicados en la capital, preferían retornar a su terruño, comenzaron a ser reemplazados por mariacheros o músicos de otros lugares. Más aún, ante la relativa bonanza de los mariachis etiquetados como "de Cocula", pronto comenzaron a surgir imitadores: grupos de otras regiones que copiaban sus melodías, su estilo de tocar y la denominación, o músicos que se incorporaban como integrantes en los conjuntos que requerían elementos. De esta manera, se inició la formación urbana de grupos de mariachis y de ejecutantes mariacheros en la capital y otras ciudades.

Con el traslado y la aclimatación de la tradición mariachera desde un medio rural a un ambiente citadino, se consumó su separación del mariachi-fandango (fiesta rural y pueblerina) y también con respecto al mariachi-tarima (en la que se zapatean sones y jarabes), instrumento idiófono que sólo permanecería –adecuado y, por lo tanto, ampliado–, en ciertas ejecuciones folclorizantes propias de las festividades cívicas nacionalistas. La música de los mariachis sería ahora para ser escuchada –y cantada–, ya no para bailar.

Se producen, asimismo, otros cambios importantes. En primer lugar, la intelectualidad asociada al régimen posrevolucionario colabora para que se instituya un prototipo: el "mariachi de Cocula", enfatizando su proveniencia jalisciense; por lo que una macrotradición musical compartida en el Occidente de México es apropiada en tanto emblema y postulada en exclusividad por el estado más grande e importante de aquella región. Pero, no obstante la "denominación de origen", se conforman –en un medio con mayores posibilidades pecuniarias– mariachis más numerosos y que, en ocasiones,

combinan las tradiciones instrumentales de varias subregiones e incluso experimentan con determinados aerófonos, como la trompeta, el clarinete y el saxofón.

Al principio los mariachis llegaban a tocar sin un atuendo uniformado, como era costumbre en sus lugares de origen. La adaptación al ambiente urbano les permitió "mejorar" su presentación y recurrir a una vestimenta mexicanista, acorde con el gusto imperante. Así se inicia la tendencia a usar como marca distintiva una versión del traje de charro, empalmándose el sonido musical que se estaba promoviendo como característico de "lo provinciano" con un estereotipo nacional bastante difundido y afianzado; esta fusión ya había sido experimentada exitosamente por las orquestas típicas desde hacía casi medio siglo.

Al mismo tiempo, se establece la costumbre de reunirse en lugares especiales –la Plaza de San Pedro Tlaquepaque, en los suburbios de Guadalajara, y la de Garibaldi, en la capital– para esperar mientras los grupos eran contratados; el convenio se discutía y se arreglaba "en la calle" y, con frecuencia, "por un precio".

En la nueva situación, los mariachis participan en concursos de música folclórica, colaboran en festivales de bailes tradicionales (promovidos por la Secretaría de Educación Pública), dan audiciones acompañando a estudiosos del folclor, graban discos para compañías comerciales, colaboran en campañas políticas y actos oficiales del gobierno mexicano y viajan al extranjero como representantes de la música típica de México.

CÓMO SE INVENTÓ EL GÉNERO "MARIACHI"

En la segunda mitad de los años treinta, se logra un engranaje de los medios de comunicación masiva operantes (disqueras, radiodifusoras y productoras cinematográficas), ya que se interconectan orgánicamente, en manos de empresas privadas (no del Estado), y comenzaron a ejercer una rectoría rígida y selectiva.

Durante los treintas y principios de los cuarentas, las transmisiones radiofónicas de música seguían siendo en vivo y con artistas de buena calidad. Allí, en conjunción con las compañías grabadoras, se fue conformando un estereotipo en la forma de ejecución y de composición de la canción ranchera. Las compañías disqueras no sólo establecieron una duración estandarizada, menor a la usual, sino que comenzaron a difundir versiones de las melodías tradicionales de mariachi, modificadas a partir de los arreglos de músicos de nota. Más aún, pronto se encargaron composiciones a personas que no eran portadoras de la tradición auténtica del mariachi y cuyas obras eran difundidas profusamente como "típicamente mexicanas", pues se enfatizaba en ellas un aire rural. Eran diseñadas en las metrópolis con el propósito expreso de hacerlas pasar por campesinas.

Las compañías discográficas promovían "géneros musicales" con características distintivas y contrastantes. La vertiente del mariachi tradicional se les presentaba como obsoleta, ya que conservaba y reproducía variados y múltiples estilos regionales y sus discos quedaban

bajo la etiqueta de productos exóticos. Se requería lanzar producciones bajo el nombre de un género, con el fin de lograr, por un lado, estrategias promocionales para pasar de nichos circunscritos de clientela a un mercado de masas y, por otro, inducir a los compositores y a los músicos a transitar eficazmente por códigos establecidos en los que su creatividad se encauzara y produjera un significado esperado por el público.

La trompeta pasó a ser no sólo un instrumento indispensable, sino el más representativo. Se inició su canonización como el ejecutante principal de la melodía y se alteró, así, el balance original del conjunto de cuerdas. Se propició, en síntesis, un cambio en la imagen sonora del grupo. Paralelamente surgieron las interpretaciones del mariachi bajo el diseño de músicos "de nota", que desplazaban la concepción tradicional, propia de los músicos empíricos.

La canción "vernácula" había sido prefigurada, desde la segunda mitad de la década de 1920, en el teatro de revista. Aprovechando el ambiente nacionalista, que tomó un nuevo brío durante el periodo cardenista, se diseñó un estilo musical "ranchero", con una clara intención comercial y una vocación de uniformidad, pregonado, sin embargo, como "netamente campesino y profundamente tradicional". A la conformación de este estilo estaría asociado el surgimiento del mariachi moderno. Así destacaron las canciones de "estilo bravío", protagonizado por la tapatía Lucha Reyes, quien lo hizo popular con éxitos como *El herradero, Juan Colorado* y *Guadalajara* (que ya constituía un modelo).

A partir de 1940, cuando ya se había logrado una definición clara en el estilo de composición y de ejecución, se realizó la conjunción definitiva entre el mariachi moderno y la canción ranchera. Entonces se consolidaron los compositores especializados en "canciones de corte jalisciense" *para mariachi*. Los más destacados fueron el músico Manuel Esperón y el letrista Ernesto Cortázar, cuyo dúo terminó por establecer el estándar del género, entre otras, con *Noche plateada*, *Serenata tapatía*, *Traigo un amor* y, sobre todo, con sus temas-título para películas campiranas.

El diseño no se circunscribía al aspecto musical, pues esas canciones rancheras eran planteadas como elemento de las películas. Ahora el mariachi no era ya el protagonista principal de "su música", pues había pasado a ser el acompañante de los intérpretes de la "canción bravía", personajes forjados también durante esa época. Los prototipos fueron Lucha Reyes y Jorge Negrete, quienes llegaron al "género ranchero" a partir de una preparación musical académica y manejaban, por lo tanto, "voces educadas" de acuerdo a los patrones cultos y, por supuesto, estaban capacitados para proceder con notación musical.

El título de estas películas coincidía, frecuentemente, con el de la canción-tema. Sus comedias rancheras tuvieron como escenario un México tradicional rural mítico, que sólo existía y sigue existiendo en ellas. El tema del melodrama era el pretexto para que los artistas interpretaran una canción tras otra. La necesidad social del nuevo Estado mexicano en construcción determinaba que se estableciera una nueva versión actualizada del charro en tanto ídolo icónico y musical: el "charro cantor". Con los filmes de la Época de Oro del cine mexicano se consolidó paralelamente el nuevo modelo del mariachi: "charros

acompañantes" del "charro cantor" o de la cantante bravía. A partir de entonces, sus clientes –aún en la antigua región del mariachi– se identificaron con la imagen de estos últimos y ya no con los tradicionales bailadores de jarabes y sones.

México atravesaba por el periodo de relativa prosperidad concomitante a la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, en relación con la austera situación de los Estados Unidos, Europa y, en especial, España. La capital y las demás ciudades de provincia arrancaban su crecimiento incontenible, incorporando a la vida urbana a una población de inmediato pasado campesino. A esta gente, una música "con aire de campo" le significaba una reafirmación orgullosa de su origen provinciano. Para quienes permanecían en las áreas rurales, era el único mecanismo que les permitía acceder a una modernización, por lo menos musical, pero desechando las melodías de un pasado estigmatizado por la ideología dominante.

El género ranchero —musical y cinematográfico— fue un rotundo triunfo, comercial y simbólico, de la moderna comunicación electrónica. Los compositores y los productores de películas lograron pronto los temas, los "idolos" y las fórmulas que les garantizaban éxitos, taquillazos millonarios… y un público feliz y cautivo. Mediante el poder y la fascinación de la radio, los discos y las películas, el triunfo del nuevo prototipo de mariachi fue absoluto. Asimismo, los mariachis-con-trompeta fueron promovidos como los "embajadores musicales" idóneos, tanto por el gobierno mexicano como por las empresas publicitarias, para realizar giras artísticas en el extranjero.

Sin embargo, la adopción generalizada de la nueva instrumentación y del atuendo "oficial" no se dio de manera inmediata, sino irregular. De hecho, la gestación del mariachi moderno se desarrolló casi a lo largo de una década. A partir de algunos músicos originarios de Jalisco, emigrados a la ciudad de México, se logró crear un *nuevo mariachi*. La constitución intrínseca del mariachi tradicional se había transformado por entero: su instrumentación, su actitud al tocar, su estilo de ejecución, su balance musical y la duración de sus piezas. Las melodías y las letras de sus canciones pasaron a estar impuestas por los diseñadores al servicio de los medios de comunicación. Ahora se trataba de un conjunto citadino con estilo uniforme. El mariachi había pasado de la cultura popular (regional, anónima) a la cultura de masas, que es la de la sociedad de consumo (comercializada, "de autor"). De ser el centro de la fiesta se convirtió en un acompañante, un complemento.

Para el establecimiento del nuevo "estilo mariachi", se seleccionaron algunos aspectos del mariachi tradicional, que serían irremediablemente alterados, a partir de los criterios de la estética "cultista". El mariachi moderno surge, en cierto sentido, de la base musical y de los ejecutantes del mariachi tradicional y se puede decir que representa, hasta cierto punto, una derivación de la tradición del Occidente de México. Pero la tradición del mariachi y sus intérpretes fueron subsumidos (reacomodados y modificados) en un nuevo contexto, cuyo centro y motor eran los medios de comunicación masiva, que ahora operaban de manera coordinada y complementaria. Es, supuestamente, "una tradición vernácula con profundas raíces en el pasado". En realidad, se trata de una institución que data del periodo cardenista (1934-1940). De esta manera, a hechos sociales de constitución reciente se les ha colocado la etiqueta de un pasado —tan inexistente como necesario— para lograr que el pueblo se

identifique con propuestas que se le "venden" como "sus raíces". Este mariachi moderno es el grupo musical más importante producido en la ciudad de México, aprovechando un ambiente nacionalista, con el fin de atraer a las masas de consumidores; quienes, por cierto, requerían de una mercancía de esta clase, ya que eran propensos a la añoranza de las haciendas idílicas.

EL SÍMBOLO

La consolidación del mariachi moderno como símbolo nacional se produjo en relación estrecha con la de los "ídolos" de la canción ranchera. Estos personajes fueron creados por la tríada de la radio, los discos y el cine, con la participación activa de la multitud de fervientes admiradores. El primer atributo de estos ídolos fue su condición masculina; así, no obstante su importancia en la elaboración del estilo bravío, Lucha Reyes nunca alcanzó tal categoría, ya que en ese "universo hombruno" de la comedia ranchera "aun la precursora de las cancionistas machorras" no "…*podía contrapuntearse y poner en entredicho la fuerza de los machos cantores*" (Ayala Blanco, 1968: 69).

La figura del "charro cantor" fílmico se inauguró con Tito Guízar en *Allá en el Rancho Grande* (1936), pero el primer ídolo propiamente dicho fue Jorge Negrete, el "galán cantante", quien encarnaba a un mítico hombre de campo, "…*especie de chinaco de San Ángel que se convierte en bandido generoso cuando son contrariados sus amores"* (García Riera, 1969: 147).

Dentro del supuesto de un origen "parroquial", los versos de la canción de Esperón y Cortázar, *Cocula*, constituyen la fuente más socorrida para acreditar el origen coculense del mariachi, quizá porque fue Jorge Negrete el cantante que la divulgó. Su voz de barítono, su pericia de jinete egresado de la caballería del Colegio Militar y su galanura masculina, propiciaban que sus actuaciones en tanto "charro mexicano prototípico" fueran incuestionables. Precisamente a él –de acuerdo con el libreto y, sobre todo, con la composición *ad hoc* para el filme *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (1941)– le correspondió pregonar *urbi et orbi* que "¡De Cocula es el mariachi!…", enarbolando a su costado un desafiante gallo de pelea. Pero si se escucha completa la canción, se percibe con claridad que la intención de los compositores era diseñar un marco para el Jalisco mítico de las películas. Y aún allí se plantea como una institución regional, pues no sólo el mariachi es de un pueblo y los sones de otro, sino que "el cantar" es de un tercero, San Pedro (Tlaquepaque).

¿Qué se pudo originar en Cocula… precisamente en Cocula? ¿Los mariachis-fandangos (bailes públicos con música rústica al aire libre)? ¿El mariachi-tarima (para bailar sones y jarabes)? ¿El mariachi-música sencilla (sones, jarabes y minuetes)? ¿El mariachi-grupo de músicos de cuerdas (líricos, que no proceden por notación musical, sino "de oído")? ¿La palabra mariachi? ¿La conjunción del baile, los músicos, la música y la tarima? Hasta ahora no se han presentado argumentos demostrativos para responder con certeza ninguna de estas interrogantes.

Negrete sabía presentar "lo mexicano" con un gusto internacional, pero era percibido como un ídolo sublime y altivo, y su estilo se consideró, en ocasiones, como excesivamente refinado y arrogante: constituía un modelo de gallardía inalcanzable.

Pedro Infante consolidó la variante simpática y alegre. El ídolo que, desde un origen humilde, "llegó a tenerlo todo". Actor polifacético, en sus interpretaciones —musicales y cinematográficas— combinaba, de manera balanceada, los personajes del "México rural cuasi-intemporal" con los del México urbano de su época. Figura de gran carisma, nunca ocultó su afición por la carpintería y el boxeo. Con su formidable sonrisa, representaba para los mexicanos una ilusión accesible: la honestidad, la sencillez y la amabilidad.

El último ídolo fue Javier Solís (su nombre real era Gabriel Siria Levario), su carrera fue menos brillante. A diferencia de los anteriores, sus actuaciones en los filmes fueron mediocres, por lo que su imagen fue más sonora que visual y su público se caracterizó por la identificación con el "cantante de origen proletario". Su estilo "*…está determinado por su género preferido: 'el bolero ranchero', a medio camino entre el estilo de cantina y el ranchero tradicional. [Su] expresiva y sensual voz [con] ciertos resbalones rítmicos en los momentos en que requerían más expresión, así como una afinación acomodaticia, le dan el toque inconfundible…"* (Moreno Rivas, 1989 [1979]: 207).

Los integrantes de esta "Tercia de Ases" comparten, además de su cualidad de excelentes cantores, la personalidad de "machos enamorados" (tanto en la pantalla como en la vida real) y el haber dejado el trono a tiempo: todos murieron en plenitud, cuando se encontraban en la cúspide de su carrera. "*Son los ídolos de la canción, los amos de la mujer mexicana…"* (Argente, 2001: 40) y los "*…ahijados de la muerte…"* (Aviña y Salazar, 2001: 74). Por eso siguen —cada uno a su manera— en el corazón del pueblo.

Los propios mariachis tuvieron mucho que ver en la formación de estos ídolos y de la canción ranchera. Si bien al principio fueron incluidos en las películas como estampas decorativas y refuerzo musical de los "tríos rancheros", constituían un rasgo de profunda identificación popular: concentraban la imagen del mestizo y de la música acriollada. A pesar de desempeñarse sin notación musical, se ajustaron de forma magnífica a las exigencias de los diseñadores académicos. Aprendían las melodías "de oído" (a partir de otros músicos que ejecutaban las partituras) y, sin manejar "compases", lograban que sus intervenciones se acoplaran adecuadamente con los cantantes. Sin la gran habilidad lírica, la inspiración innata, el sonido característico y la sugestiva imagen "de campo" de los mariachis, las tres "grandes figuras" no habrían alcanzado ese pedestal.

El "género mariachi" resulta, pues, de un encuentro bascular entre la cultura popular (ejecutantes, elementos musicales y rasgos "típicos") y la cultura letrada (literaria, musical, coreográfica y teatral). Algunos mariacheros incluso colaboraron, codo con codo, junto a los "arreglistas" citadinos. El resultado fue un montaje de gran seducción para los consumidores, en el que, con el trasfondo de la política nacionalista del Estado mexicano, impera la intención comercial y la hegemonía de los tres puntales de los medios de comunicación masiva de aquel momento. Un variado conjunto de especialistas de las compañías disqueras, radiofónicas y cinematográficas (buscadores de "talentos",

mercadólogos, técnicos de sonido, locutores, productores, guionistas, compositores, letristas, editores, escenógrafos, directores musicales y cinematográficos, fotógrafos) contribuyó de manera consciente en la tarea de conformar, bajo la pretensión de la "autenticidad", un mundo rural mítico (y el sonido mariachi) tan bien logrado que fuera creído de inmediato y sin vacilaciones por el público.

El mariachi moderno, como símbolo, remite tanto al código sonoro (de la música) y al literario (de "las letras"), como al visual (tipo físico, actitudes corporales y vestuario), con el permanente sustento en un discurso, más legendario que histórico, sobre su origen. Lo paradójico no es sólo que, habiendo sido elaborado en la capital mexicana, se le plantee como provinciano, sino que se le pregone con insistencia como oriundo de cierta comarca. El patronaje reiterado, por parte de los políticos regionales, para su participación en eventos de importancia nacional (como la campaña política y la toma de posesión del presidente Cárdenas) había logrado promover la imagen de los músicos "tapatíos". Pero, más allá de la inspiración en su tradición musical (por cierto, un resultado claro y preciso del acriollamiento), fue Jalisco la región de donde se hace provenir al "conjunto nacional" por un argumento de índole cultural-racial. En ciertas áreas de ese estado se puede postular un prototipo de mestizo popular mexicano más próximo físicamente a los europeos que a los indígenas o a los negros; una población de rancheros, reconocida como resuelta y emprendedora, con hombres de apostura y mujeres de notable belleza "occidental".

Hubo otras razones históricas, geográficas y políticas para que, en un proceso colectivo e inconsciente, se impusiera el modelo jalisciense como el ideal mexicano. Los estados norteños carecían de la profundidad de una hibridación musical iniciada desde el siglo XVI; Veracruz (al oriente), Oaxaca y Guerrero (al sur) presentan una población mestiza de corte "indígena-africano"; Puebla, Toluca, Pachuca, Cuernavaca y Querétaro estaban muy próximos a la capital. Zacatecas, a pesar de su raigambre ganadera y agrícola, era reconocida por su notable actividad minera. Yucatán, además de la gran lejanía, había presentado intentos de secesión. Jalisco (en el occidente) se había caracterizado por una irrestricta colaboración con el gobierno central, en forma relevante durante la Intervención Francesa. Más aún, sus gobernantes aceptaron que se les cercenaran los territorios de Aguascalientes, Colima y Nayarit. El corazón de la antigua Nueva Galicia representó, así, el contrapeso y el aliado idóneos del Anáhuac-México: su lugar como modelo estaba más que merecido y nunca se ha puesto en discusión, al menos en términos musicales. Michoacán, Guanajuato y San Luis Potosí no han protestado. Todo el país ha celebrado el contrapunto al cantar: "Guadalajara en un llano, México en una laguna".

Entre los rasgos característicos del mariachi moderno, quizá lo que impresiona en primer término es su imagen visual, de gran colorido y distinción: sombrero de ala ancha con copa alta y cónica, chaqueta, pantalón ajustado y botines. Como este vestuario forma parte de un sistema de comunicación constituye, de manera inevitable, un mensaje acerca de quien lo porta. Así, en el contexto de una sociedad compleja e internacional, con el atavío de charro se exhibe, ante todo, lo local, lo mexicano, de cara a lo extranjero (el *cowboy*, el gaucho…). Se pregona, al mismo tiempo, un origen rural, pues es ropa para las faenas ganaderas, y un arraigo en esta tierra, en contraste con lo urbano-moderno, más reciente. Se muestra una situación de relativa riqueza, pues es un atuendo de lujo, no asequible a la gente pobre.

Finalmente, se declara que, al usarlo, no se trata de indígenas, pues la prenda típica es la transformación novohispana de un ropaje andaluz-salmantino.

El distintivo musical del mariachi moderno es la estridencia de su trompeta, que contrasta y armoniza con el resto de los instrumentos de cuerdas; favorece, así, una imagen machista y bravucona, en sintonía con la estampa del cantante bravío a quien acompaña. Sin embargo, aunque el "charro cantor" y el mariachi están relacionados metonímicamente en el imaginario mexicano y aparecen como signos próximos, son dos símbolos diferentes. Las canciones de los jaliscazos fueron diseñadas para ser cantadas no por los mariachis, sino por el destacado "charro cantor", "…el charro cantor fue un símbolo de reconciliación entre dos clases que habían sido separadas por la Revolución y que volvieron a encontrarse en el México idílico fabricado por nuestro cine: la música del pueblo se vestía de gala y el antiguo patrón arrogante asumía la personalidad de un bandido simpático" (Serna, 1995: 190).

La imagen del nuevo mariachi –que constituye un punto de amarre de la identidad nacional–, en la medida en que se trata de un símbolo complejo en el que se sintetizan términos contradictorios (antiguo-moderno, campo-ciudad, región-nación, charro-músico popular, altivez-sentimentalismo), es polivalente en su operación, pues permite la asociación del significante (sonoro e icónico) con varias posibilidades de connotación y no es exclusiva del prototipo masculino "varón macho". Así, desde mediados del siglo XX, en el imaginario mexicano ya se manejaba una transformación semántica fluida y variada, capaz de conciliar elementos antagónicos y que no sólo incluía sin problemas a mujeres "charras" –hombrunas–, sino que también cobijaba expresiones artísticas del mariachi asociado a hombres afeminados. Hacia 1950 se fundaron en la ciudad de México los tres primeros mariachis modernos integrados exclusivamente por mujeres: Las Adelitas de Adela Chávez, Estrellas de México de Guadalupe Morales y Las Coronelas de Carlota Noriega.

Con el decaimiento del impulso nacionalista, disminuyó el interés por la temática campirana. El bolero "ranchero" viene a revitalizar a sus antagónicos predecesores, el bolero romántico, de carácter citadino, y la canción ranchera. Lo del "rancho" seguía siendo sólo un recurso: el eje se centraba en el mariachi. La novedad consistió, básicamente, en ejecutar un bolero con acompañamiento de mariachi o en cantar una canción ranchera a ritmo de bolero. Lo cierto es que con el bolero ranchero se mostró el profundo carácter urbano del género mariachi y es entonces cuando comienza su transformación.

En la construcción del nuevo discurso ranchero es José Alfredo Jiménez quien le da su forma definitiva. Al apartarse del "son jalisciense", este compositor logró expresar la sensibilidad urbana, de las clases medias y bajas, por medio de valses-boleros-canciones-huapangos-corridos "rancheros", esto es, con acompañamiento de mariachi. Con su imaginación inagotable, pregonó las penas, la infelicidad, la pasión íntima con una fuerte carga emotiva. Su machismo era "en corto": el contrincante ya no es tanto otro macho, cuanto la mujer objeto de amor, motivo declarado de la felicidad y del desgarramiento interno.

El mariachi-con-trompeta es un elemento preponderante en la cultura mexicana contemporánea. Está presente en todo tipo de lugares de entretenimiento del país, desde las humildes cantinas de pueblo y ciertos restaurantes citadinos hasta los lujosos centros turísticos, en los teatros frívolos y los ballets folclóricos.

El discurso mítico acerca del mariachi se narra –incluyendo toda la gama de sus versiones– por medio de diferentes códigos (verbales y no verbales): discos, programas radiofónicos y televisivos, películas, fotonovelas, radionovelas, telenovelas, revistas, folletos, periódicos, cuentos, novelas, poemas, libros históricos, textos escolares, conferencias, exposiciones fotográficas, exposiciones museísticas, pláticas cotidianas y de borrachera, cantares individuales del pueblo y, en los últimos años, en la enseñanza musical escolarizada y en Internet.

Como símbolo, difunde y representa tanto la cultura-emblema, los valores postulados, como la cultura-vivencia, los sentimientos confesados. Es una música de indudable cohesión e identificación para el pueblo mexicano.

El México de mediados del siglo XX fue imaginado musicalmente con el mariachi con trompeta, que llegó a ser uno de sus medios de comunión, ya que, más allá de las diferencias de clase y región –y hasta cierto punto de etnia– , "…*la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal"* (Anderson, 1993 [1991 (1983)]: 25). El mariachi entonces ya era reconocido como un "baluarte de nuestra tradición musical", como una "muralla de la nacionalidad mexicana".

COMO GOTA DE AGUA QUE SE VUELVE AL MAR…

El mariachi tradicional es una modalidad de la música mestiza de la América hispánica, la cual se desarrolló como resultado de un complejo proceso colonial desde Argentina hasta la meseta mexicana; de hecho, hasta la Alta California, el Nuevo México y Texas. Así, los huapangos, los sones del mariachi, la chacarera, la cueca, la zamacueca, la samba, la chilena, la marinera y el tondero peruano –al igual que el joropo venezolano y el bambuco colombiano– manifiestan un aire de familia y "…*ostentan igual genealogía"* (Cabrera, 1941: 133). Dentro de la "esfinge americana", en cada amalgama cultural sobresale –como consecuencia de la mayor o menor preponderancia de uno u otro elemento– la porción hispánica, el aporte africano que conlleva sensualidad, o la nota autóctona, pero "…toda nuestra América se expresa danzando y cantando de un modo que entendemos como muy cercano a nuestro corazón" (idem).

Este fue el suelo fértil en que echó raíces la música del mariachi moderno, difundida desde mediados del siglo XX por los discos, las radiodifusoras, las películas y las giras de famosos cantantes acompañados de mariachis charros y también las presentaciones de mariachis populares que viajaron por su cuenta. En esa ruta de lo local a lo global –desde la comunidad hacia el mundo– en varios países se despertó el interés "…*por conformar mariachis y cantar las canciones mexicanas […] a través de pistas"* (Salas, 1994: 15D).

El mosaico mariachístico latinoamericano es sorprendente. El país con el mayor porcentaje de mariachis *per cápita* en el mundo es Aruba. En Cuba se iniciaron los cursos para profesionalizar a los músicos de mariachi en 2008. El gran centro del mariachi en Sudamérica es Colombia. Allí se produjo la notable telenovela *Café con aroma de mujer,* en 1993, que ha repercutido en varios "remakes" en México, en particular, uno donde el personaje Gaviota pasa –en calidad de revancha– de la cafetalera colombiana a la tequilera jalisciense. En 2008 la telenovela colombiana "La hija del mariachi" se retransmitió en horario importante en un canal mexicano. Las noticias sobre la popularidad del mariachi en Sudamérica llegan de manera permanente:

> "*…los mariachis tomaron Buenos Aires. Fue esta tarde en los bosques de Palermo, uno de los lugares verdes más concurridos de la capital. Más de 10 mariachis con unos ochenta participantes, rivalizando en sus trajes de charro, pusieron una inolvidable nota de color y atrajeron a miles de porteños cautivados por esta alegre y distinta invasión musical.*
> *Auspiciados por la embajada de México, los mariachis tocaron por más de cuatro horas, en un día radiante, uno de los primeros en que la primavera se hizo sentir.*
>
> *Asombrados grupos de familiares, más los siempre atentos argen-mex, como se llaman los argentinos que han residido en México, ya sea como exiliados o los que han trabajado allí, pudieron hoy "apagar un poco la nostalgia", como dijo alguno allí, y escuchar a los mejores mariachis locales, que los hay cada vez más. […]*
>
> *En realidad, el fenómeno del mariachi ya está en todo el país. Muchos de los integrantes locales son paraguayos, peruanos, bolivianos y argentinos. Hay algunos mexicanos. Los países donde el mariachi es muy popular y está desde hace mucho tiempo incorporado a todas las festividades son Perú, Paraguay y Bolivia. Ahora Argentina ha quedado cautivada por la música del mariachi. Y el festival de hoy causó tanto entusiasmo que grupos de vecinos ya se organizaron para pedir al ministerio de Cultura y a la embajada mexicana, que este festival se realice todos los años" (Calloni, 2008: 19a).*

La difusión del mariachi moderno en los Estados Unidos es un caso especial, ya que ha tenido como primer fundamento el que las regiones del suroeste fueran territorios mexicanos hasta mediados del siglo XIX. Las zonas hispanas tradicionales y aquéllas en donde han llegado a residir los emigrantes mexicanos son, de hecho, una extensión "natural" de la cultura mexicana. Se trata de un caso prototípico en el que la barrera correspondiente a la frontera política es incapaz de impedir la continuidad cultural.

El sentimiento de orgullo identitario que el mariachi ha llegado a provocar entre la población hispanohablante de los Estados Unidos es, en buena medida, consecuencia de la incidencia del movimiento chicano, del movimiento por la legalización de los inmigrantes y del movimiento de liberación de la mujer. Pero no se debe menospreciar también la lucha de los propios mariacheros por dignificar su profesión en aquellos territorios.

> "*La música de mariachi [en los Estados Unidos] tiene una vida social compleja, llena de diferentes tonalidades de significación, tanto para quienes la practican como para quienes la aprecian. Para algunos, la música [mariachera] es una fuente de enraizamiento social […]. Para otros, es una agente de cambio social y una vía para*

> *afirmar su presencia en una sociedad multicultural […]. O ambas cosas"* (Sheehy, 2006: 61).

"*El interés por la música de mariachi ha crecido de manera exponencial"* (ibídem: 89) y se "*…ha intensificado la significación de la música del mariachi como símbolo cultural y como un recurso de orgullo cultural y resistencia"* (ibídem: 49). Uno de los resultados ha sido que en aquel país los mariachis hayan llegado a gozar de mayor reconocimiento social que en México, ya que tanto los mexicanos como los mexicano-estadounidenses valoran la conexión de esta música con su herencia cultural en un medio dominado por la animadversión.

En el contexto cultural norteamericano, el esplendor actual del mariachi fluctúa entre la contestación y la asimilación, pues –sin ser una música marginal y aunque sus letras no se refieran al radicalismo social– se mantiene en amplios sectores como un recurso para la resistencia étnica.

La importancia del mariachi en los Estados Unidos se ha ratificado con el reciente cambio político. Desde febrero de 2008 –en el marco de la competida precampaña presidencial (al interior del Partido Demócrata)–, en el estado de Texas se difundió por internet el corrido *¡Viva Obama!*, cantado en español e interpretado por un mariachi (Jáuregui, 2008: 72-76). En los festejos por la apoteósica asunción del primer presidente afroamericano, participó en la Gala Latina de Washington, D. C., el mariachi Los Camperos de Nati Cano (Vélez Ascensio, 2008: 9a), uno de los conjuntos más notables del medio mariachístico norteamericano.

En España, la difusión directa y en persona del mariachi corresponde a la sinaloense Irma Vila, quien realizó exitosas giras y grabaciones de discos durante la década de 1940. Luego las glamurosas visitas de Jorge Negrete han quedado para la leyenda variopinta: motines de admiradoras, fanfarrones "retos a duelo" por parte de machos locales ofendidos y la gestión de las hijas del generalísimo –admiradoras del charro cantor– para que se le regresaran las pistolas, incautadas a su ingreso al territorio español, y se le otorgara un permiso especial para portarlas como emblema del traje nacional mexicano.

Quizás el arraigo de la música mexicana y del mariachi en la península ibérica quede plasmado en la siguiente reseña taurina:

> "*A diferencia de Tomás Méndez y Agustín Lara, José Alfredo Jiménez –tres santos laicos mexicanos que reflejan y expanden el alma de su pueblo– no fue aficionado a los toros, sin embargo y no obstante la valiosa obra taurina de sus colegas, su música se canta en una de las plazas más importantes de España, por las reses que allí se lidian, en las tardes más heterodoxas y contrastantes que aficionado alguno pueda imaginar.*
>
> *En efecto, durante 10 frenéticos días –una novillada, un festejo de rejones y ocho corridas de toros– los feriantes que ocupan las localidades de sol en el enorme coso pamplonés, jóvenes en su mayoría, con 19 mil 500 localidades que se llenan al tope, toree quien toree, entonan a coro, perfectamente coordinados, por lo menos dos de las*

> *composiciones del genial guanajuatense: El rey y Ella (Me cansé de rogarle…)"* (Páez, 2008: 13a).

Por otra parte, la relación del mariachi con Francia va mucho más allá de la conseja mítica de que dicha palabra consiste en una deformación del vocablo francés *mariage* (Jáuregui, 2006), ocurrida durante el Segundo Imperio Mexicano (1864-1867). Existen varios discos LP (por ejemplo, el del Mariachi Nuevo Tecalitlán, 1972), grabados por mariachis mexicanos, dedicados a piezas relevantes de la música francesa, de tal manera que *Molino rojo*, *Bajo el cielo de París*, *El mar*, *Abril en París*, *Domino*, *C'est ci bon* –y otras– fueron difundidas también con toque mariachero en el suelo mexicano.

Asimismo, en el Encuentro Internacional del Mariachi en Guadalajara suele participar un personaje especial –Pancho, El Charro Francés–, sin cuya presencia "*…no sería lo mismo la fiesta del mariachi […], puesto que da un toque especial su canto…"* (Pazarín, 2004: 1 G). François Gouygou nació en París en 1942 y a los 14 años, al escuchar un disco de Miguel Aceves Mejía, decidió ser cantante de ranchero. "*Vino a México en 1974, y desde entonces ha cantado con los más grandes intérpretes de música ranchera…"* (idem). Actualmente se presenta en Europa cantando a caballo, al estilo de Antonio Aguilar.

Quizás la mayoría de los habitantes de esta Ciudad Luz (Lutetia) desconozca que,

> "*Al menos una vez por año, […] la catedral de Notre Dame […] durante algunas horas se convierte en una parcela del territorio mexicano porque, cada 12 de diciembre, una celebración cargada de emoción tiene lugar en un altar, consagrado a la Virgen de Guadalupe. Es al mismo tiempo un oficio religioso […* y] *una fiesta pagana al son de las trompetas y de los mariachis.*
>
> *En un altar lateral […] la figura de la Virgen mexicana reina en la catedral francesa: ninguna otra virgen, Cristo, arcángel ni santo goza de tantas veladoras día tras día"* (Fuentes, 2008: 7a).

Así recuerda Vilma Fuentes su asistencia, a principios de la década de 1980,

> "*A las misas en honor de la Virgen de Guadalupe […]. Un sacerdote decía la misa y los mariachis cantaban otras canciones distintas a La Guadalupana. Las mañanitas, Cielito lindo, Yo soy el rey [sic] se escuchaban en eco, ahí, con una sonoridad que sólo puede dar la arquitectura de la catedral francesa, mientras caminaban, cantando y tocando sus guitarras, trompetas, tambores, un violín a veces, por el paseo central, de espaldas a los altares hacia los portones de Notre Dame.*
>
> *Una vez afuera de la catedral, comenzaba la fiesta pagana: los mariachis cantaban lo que pedía el público: las rancheras 'llegadoras', los boleros que confiesan pecados, los corridos que exaltan criminales. [Afuera cantaban: 'Cuando te hablen de amor y de ilusiones…', 'No quiero ni volver a oir tu nombre…']. Las botellas de tequila circulaban de mano en mano, sin que nadie supiese quién las ofrecía. El frío, helado, terminaba la fiesta, pero la Virgen de Guadalupe había sido celebrada como se debe en México y en Francia"* (idem).

Así recuerda Niklas Backlund, uno de los dirigentes del mariachi de Estocolmo, el principio de su "rito de iniciación":

> "*Todo empezó en mayo de 1998. Se murió Frank Sinatra cuando yo estaba en México por primera vez. Yo trabajaba en la compañía Ericsson de telecomunicaciones. […] Yo no hablaba nada de español. Como nadie hablaba inglés […], la encargada del proyecto tuvo que ser la traductora y allí nos enamoramos. Ella fue a Suecia a trabajar en 1999. Allá nos casamos por el civil y en 2000 por la iglesia en México.*
>
> *En la fiesta fue la primera vez que ví un mariachi; lo había escuchado en radio y en discos. Fue una fiesta en un jardín y se fue la luz [energía eléctrica] y estaba lloviendo fuerte. Prendieron velas y la gente se estaba empezando a ir. En este momento entraron los mariachis. Fue muy impactante. Yo y toda mi familia de Suecia quedamos muy impresionados. ¡La fiesta empezó de nuevo! Nos dedicaron ¿Sabes una cosa? y ya es la pieza de mi esposa y yo. No me acuerdo del nombre del mariachi, eso es lo encantador. No sabíamos que iba a haber mariachi. Fue un compañero de Ericsson el que los contrató*" (Entrevista en 2009; Guadalajara, Jalisco).

* * *

El paso del mariachi del contexto regional al nacional tuvo como marco una etapa de profundo nacionalismo. El mariachi había surgido en el siglo XVIII combinando rasgos de diferentes procedencias culturales y, como toda institución propiamente folclórica, constituyó una tradición abierta, que fue adaptando novedades y desechando elementos no funcionales. Su transformación de conjunto de cuerdas y percusiones a conjunto de cuerdas y alientos no fue un proceso espontáneo, sino el resultado de su apropiación por parte de la cultura masiva. Hoy en día su tradición original –que concentra elementos musicales forjados durante el mestizaje colonial y decimonónico– se encuentra dividida, pero vigente: los pocos *mariachis* que reproducen la usanza original persistirán como *tradicionales* en tanto sigan tocando *minuetes* y los cientos de conjuntos modernos no dejarán de ser *mariachis* en tanto sigan tocando *sones*. A través del son "jalisciense" es posible comprender por qué el mariachi se ha sostenido a pesar de las modas musicales y permanece como la más fuerte de las tradiciones nacionales.

El estilo mariachi es claramente distintivo, pues –una vez "depurada" la conjunción de ciertos elementos musicales– expresa de manera más concentrada, balanceada y enfática los rasgos dispersos en las demás regiones mestizas de América Latina. El encanto del mariachi ha podido trascender, así, los grupos étnicos y las fronteras nacionales. Hay mariachis originales, conjuntos combinados o adaptaciones locales en gran parte del mundo, como prueba de la condición universal de su música, dada su fuerte asimilación en otros pueblos y su sabor fácilmente permeable a otras culturas. Para los chicanos, mexicano-estadounidenses, latinoamericanos, peninsulares y mediterráneos, su música es motivo de identificación por la confluencia cultural mestiza, mientras que para los norteamericanos, canadienses, europeos del norte y asiáticos constituye una interesante manifestación de sabor exótico o de raigambre étnica, que, además, puede interpretar con su toque distintivo la música local. El mariachi en la actualidad es un género clásico de la música internacional.

En la dinámica cultural contemporánea –dominada por la moderna comunicación electrónica– se debaten los particularismos regionales frente a una cultura mundial homogeneizante. Mientras una sociedad acepta los aportes foráneos, fundamenta su identidad en la permanencia de los valores, las formas y los ritmos que las generaciones precedentes establecieron como propios. El mariachi continuará como el símbolo musical de los mexicanos en la medida en que conservemos nuestro carácter nacional.

En otras tierras, el mariachi será reconocido como una síntesis particular y bien lograda de rasgos melódicos, rítmicos y vocales del patrimonio de la humanidad, en tanto mantenga de alguna manera el toque de autenticidad étnica que le permitió ser difundido como exponente de lo mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

AGENCIA REFORMA. "El mariachi 'olímpico' era de EU. El grupo Mujer 2000 fue elegido por Zhang Yimou y Chen Qigang, por medio de una convocatoria", *El Siglo de Torreón*, (Espectáculos). Torreón, 10 de agosto de 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, (Colección popular, 498). Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (1991 [1983]).

ARGENTE, Héctor. *Amos de la mujer mexicana*, *Somos uno. 3 tipos de cuidado.* México, año 12, número 213, 2001: 38-57.

AVIÑA, Rafael y SALAZAR, Alejandro. *Ahijados de la muerte*, *Somos uno. 3 tipos de cuidado.* México, año 12, número 213, 2001: 74-79.

AYALA BLANCO, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, (Cine club Era). Ediciones Era, México, 1968.

CABRERA [de Schneider], Ana. *Rutas de América.* Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1941.

CALLONI, Stella. "Música de mariachi invade Buenos Aires. La fiebre por este género prende en toda América del Sur; apagan nostalgia de argen-mex", *La Jornada*, (La Jornada de enmedio, espectáculos). México, 6 de octubre de 2008: 19a.

FLORESCANO, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*, (Taurus historia). Taurus – Secretaría de Cultura del Gobierno de Michoacán, México, 2005.

FUENTES, Vilma, "La Virgen de Guadalupe en París", *La Jornada*, (La jornada de enmedio). México, 12 de diciembre de 2008: 7a.

GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Epoca Sonora, I, 1926-1940.* Editorial Era, México, 1969.

HOBSBAWN, Eric, "Introducción: la invención de la tradición", *La invención de la tradición*, (Eric Hobsbawn y Terence Ranger, editores), (Libros de historia). Editorial Crítica, Barcelona, 2002 [1983]: 7-21.

JÁUREGUI, Jesús. "El suspirado bautizo francés del mariachi carece de fundamento histórico", *Revista memoria.* Archivo General de la Nación, Bogotá, 13, 2006: 130-185.

El mariachi. Símbolo musical de México. Instituto Nacional de Antnropología e Historia – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Santillana, México, 2007.

"*Immo pectore*. Apostillas a *El mariachi*", *Istor. Revista de historia internacional.* México, IX, 34, 2008: 50-88.

LÉVI-STRAUSS, Claude, "Finale", *Mitológicas IV. El hombre desnudo.* Siglo XXI Editores, México, 1976 (1971): 565-628.

Mariachi Nuevo Tecalitlán, *Atardecer en París.* Discos AZA, (AZ 049). Guadalajara, 1972.

MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, (Los noventa). Alianza Editorial Mexicana –Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989 (1979).

PÁEZ, Leonardo, "¿La fiesta en paz? José Alfredo en Pamplona", *La Jornada de enmedio*, (Cartelera). México, 27 de julio de 2008: 13a.

PAZARÍN, Víctor Manuel, "La verdadera historia del 'Charro Francés'", *Ocho columnas,* (Artistas). Guadalajara, 13 de septiembre de 2004: 1 G.

SHEEHY, Daniel, *Mariachi Music in America. Experiencing Music, Expressing Culture.* Oxford University Press, Nueva York, 2006.

SALAS, Irma, "…Y se han convertido en mariachis", *Reforma*, (Cultura). México, 19 de septiembre de 1994: 15D.

SERNA, Enrique, "El charro cantor", *Mitos mexicanos*, (Enrique Florescano, coordinador), (Nuevo Siglo). Santillana, México, 1995: 189-193.

VÉLEZ ASCENSIO, Octavio, "Pediré a Barack Obama por los migrantes, expresa Lila Downs. La cantante participará en Gala Latina el próximo domingo", *La Jornada,* (La Jornada de enmedio, Espectáculos). México, 16 de enero de 2009: 9a.

"SIN MÚSICA NO HAY FIESTA, NO HAY NADA": APROXIMACIONES A LAS EXPRESIONES MUSICALES INDÍGENAS EN CHIAPAS

Marina Alonso Bolaños
Investigadora titular de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Etnóloga por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, con maestría en Antropología por el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, maestría y doctorado en Historia por El Colegio de México. Desde 1989 investiga diversos campos antropológicos e históricos de pueblos indígenas de Chiapas y desde 1999 a la fecha, es investigadora del equipo regional Chiapas del proyecto nacional Etnografía de los Pueblos Indígenas de México (INAH).

Resumen:
Desde un enfoque antropológico del arte y la estética, en este artículo se exploran las posibilidades para abordar aspectos de la constitución de las expresiones musicales indígenas contemporáneas del estado del Chiapas, en el sureste de México. Se discuten también, las perspectivas indígenas acerca de los procesos de creación musical (interpretación y transmisión-aprendizaje), el papel de los instrumentos musicales y en la audiencia, así como la coexistencia de los distintos estilos y formas, géneros y repertorios musicales.

Palabras clave: Música indígena, antropología del arte, antropología de la música, chiapas indígena, expresiones musicales.

"Without music there's no party, there's nothing:" Indigenous Music in Chiapas

Abstract:
This article explores the constitution of contemporary indigenous musical expressions in the southeastern Mexican state of Chiapas from an anthropological perspective on art and aesthetics. Also discussed are indigenous views on the process of musical creation (performance and transmission-apprenticeship), on the role of musical instruments and that of the audience, and the coexistence of distinct styles, forms, types and repertoires of music in Chiapas.

Keywords: indigenous music, anthropology of art, anthropology of music, Chiapas indigenous culture, musical expression.

Alonso Bolaños, Marina. "'Sin música no hay fiesta, no hay nada': aproximaciones a las expresiones musicales indígenas en Chiapas". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 241-251, 2012, ISSN 1138-8579.

A toda práctica musical en los grupos indígenas de México le subyace un acervo de conocimientos —mismos que rebasan al objeto «música»— compuesto por aspectos mnemotécnicos, emotivos, kinésicos, visuales y artísticos (Leroi-Gourhan 1984; Stanford 1988; Alonso 2007), de manera que la música es irreductible a su expresión sonora porque no es únicamente una composición conceptual (Blacking, 1973)[129]. En este sentido, la música posibilita las relaciones sociales, la construcción de contextos performativos y suscita emociones (existe una concurrencia de otros sentidos, la música pasa por la vista, por el oído y por el tacto). Junto a estos componentes, la interpretación musical supone la creación, el aprendizaje y la transmisión; todos estos distintos aspectos son inseparables entre sí y constituyen expresiones de las relaciones sociales. Lo anterior es de crucial importancia para este artículo porque el énfasis está puesto en los procesos, en la música como forma expresiva. (Alonso, 2008)

Entre los pueblos indígenas de Chiapas, zoques y mayanses, la música es, por lo general, parte inseparable de los ritos y ceremonias del ciclo de vida y del ciclo festivo (agrícola y ciclo del santoral) porque el sonido musical —y la cultura material que le es consustancial no obstante a su condición efímera— (Alonso, 2008), expresa y renueva la relación entre los hombres y la naturaleza; la música se encuentra en estrecha comunicación con las divinidades y los santos, con los ancestros, y en el caso de los zoques, con los seres extrahumanos que moran los lugares sagrados.

I. LOS MÚSICOS

El músico posee una "identidad pública estandarizada" (Geertz, 1994: 82), incluso, los zoques dicen: "*músicos mueren y nacen otros"*. En esta medida se entiende que el músico que reúne ciertas características pueda ser ocupante del cargo vitalicio que de alguna manera sustituye lo característico del individuo como persona a favor de la posición que se le ha asignado en ese espacio ceremonial. Lo anterior no significa que el músico esté en el anonimato, porque de hecho hay una memoria viva de quien fuera "mero maestro *musiquero*" sino que está desempeñando un rol particular con obligaciones específicas.
Como lo documenta Good entre los nahuas de Guerrero, los intercambios festivos son la circulación del trabajo en forma de ayuda mutua o tequio, es decir, la circulación de la energía humana. (Good, 1994: 141) A través del trabajo se construyen la identidad individual y colectiva porque los principios de la reciprocidad y del trabajo son los elementos claves de la continuidad; de igual manera, los objetos involucrados en cada intercambio se consideran producto del trabajo de la persona o de la familia donante y

[129] Existe una dificultad metodológica para caracterizar al sonido musical, porque por un lado, se trata de un fenómeno intangible y por otro, porque se asocia a una codificación que no es universalmente comprendida.

circulan bajo el principio obligatorio de dar, recibir y devolver. (Mauss, 1979: 204) Así, entre los zoques, el tocar la música y danzar, son también considerados como trabajo porque ambas prácticas (particularmente articuladas entre sí y con otras actividades rituales); la música y la danza establecen vínculos entre las personas por la circulación de trabajo, "la música acompaña un ratito", recreando así las condiciones para la reproducción social.

Entre los zoques tradicionalistas el sistema de cargos rotativos para el culto de los santos constituye el eje de la organización ceremonial. El número de cargueros varía según la importancia del santo celebrado y se ordenan jerárquicamente de acuerdo con las actividades que realizarán durante el periodo de su cargo. Fuera de esta jerarquía, pero con un alto grado de prestigio y responsabilidad social, se encuentra otro grupo de servidores de carácter vitalicio: los especialistas rituales.

Éstos constituyen la máxima autoridad ceremonial adquirida por haber desempeñado todos los cargos. No obstante, no son cargueros sino que ejercen funciones rituales específicas como la de ser consejeros por su alto nivel de conocimiento; son responsables del cuidado de las ermitas y nombran a encargados para cada una de ellas y las imágenes de culto. Para la organización de las fiestas, son quienes deciden las fechas y los horarios de las ceremonias religiosas que han de realizarse, así como muchas veces, la comida que se ofrecerá.

Los santos viejos (*atzicomi* y *komibüt*) son también rezadores y en muchos casos son o fueron músicos. Los *komibüt* son los ancianos que pueden tocar y transportar las imágenes de los santos desde la iglesia hacia las ermitas o a casa de los cargueros, son quienes adornan los altares. Otras categorías de especialistas rituales son los *pishkat* (fiscal o rezador-rezandero), quienes desempeñan un papel como autoridad de las iglesias y ermitas; participan en todos los rituales religiosos dirigiendo las oraciones y conduciendo las ceremonias que se realizan en esos recintos; el sacristán, es el custodio del recinto y el encargado de la limpieza del lugar y de la utilería religiosa; y finalmente, los músicos y danzantes.

Al igual que los rezadores y de los santos viejos, los músicos tienen una práctica vitalicia fuera de la jerarquía y están presentes en todas las ceremonias y rituales. Los músicos integran dos ensambles instrumentales básicos cuya participación está claramente diferenciada y jerarquizada: los *tamboreros* conformados por el *chirimitero, el pitero y los tamboreros* (clarín, flauta de carrizo y uno o dos bimembranófonos); y los guitarreros: dos violinistas y dos guitarreros.

Aunque en las fiestas participan también otras agrupaciones como bandas de viento, marimbas o conjuntos tropicales. La participación de cada uno de estos conjuntos musicales es claramente diferenciada y jerarquizada. Un grupo que actúa junto con los músicos y demás especialistas rituales para la organización de las fiestas, es la Junta de Festejos por barrio, cuyos miembros son nombrados por la presidencia municipal. La junta se encarga de adquirir los adornos, de contratar a la banda musical para la fiesta, de comprar castillos y demás juegos pirotécnicos. Existe también un Patronato de Danza instituido por los organismos públicos.

El don de la música

La música como forma expresiva implica rezar, tocar, danzar y en tanto es una ofrenda, regalo o don, se constituye en un objeto de reciprocidad, en un don. El don se realiza de múltiples formas y entre múltiples destinadores-destinatarios: destinatarios divinos y destinatarios humanos. (Bonfiglioli, 1995: 51) Entre los primeros se encuentra el intercambio entre los hombres y los santos o divinidades, y entre los hombres y los ancestros; en el segundo el intercambio se realiza entre los hombres. Mauss advierte que los regalos se hacen a los hombres en función de los dioses, es decir, los cambios de regalos entre los hombres incitan a los espíritus a ser generoso con ellos, por lo que se dice que el cambiar regalos produce abundancia de riquezas. (Mauss, 1979:171). El llegar a ser músico entre los zoques costumbristas se considera también como un don concedido por parte de las divinidades, por lo que la música se ofrenda en devolución. Así aunque a los músicos se les pague por su trabajo (que en realidad esta remuneración es parte del circuito de intercambios), los músicos señalan que es más importante tocar con voluntad que por pago cuando se trata de ofrendar música a los santos y divinidades, y/o a los ancestros:

> *Es más importante tocar para los santos por voluntad porque es como una obligación como costumbre, tiene que tocar ahí... es por devoción y no es por ganar, eso ya es un punto aparte. Porque se van a tocar voluntariamente, va uno a tocar, y sabe Dios que se premian el trabajo, no es como ganar [dinero], por ejemplo, puede ganar en un rezo, porque hay en otras partes tocar el rezo o los alabados, todo es pagado, pero es diferente. Aquí nosotros no ganamos al rezo, también a los difuntos rezamos para el día y para la noche, claro que hay veces que los gratifican un poco pero no es pagado, sino que un día una noche dan 5 ó 10 pesos, porque si se ganara se tendría que ganar tienen que pagar 40 ó 50 por persona.*[130]

En el caso tanto de mayanses como de zoques, los músicos se convierten en músicos si han recibido un don otorgado por las divinidades mediante la experiencia onírica. Este don también implica el conocimiento musical necesario para poder afinar un instrumento. Muchos de los ejecutantes de marimba aseguran haber recibido durante sus sueños los tonos con que deberán ajustar sus instrumentos para la afinación, al igual, muchas piezas musicales no son aprendidas en la práctica sino que, según los músicos, son soñadas.

II. TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO MUSICAL

En estos pueblos indígenas los espacios de interacción social —donde las expresiones musicales son *cuasi omnipresentes*— constituyen los ámbitos para el proceso de transmisión, de enseñanza-aprendizaje. Es por esto que los contextos rituales han sido un campo privilegiado de expresión musical porque ésta es observable, sea en su aspecto formal con sus propias reglas o bien en tanto que representación dramática en un tiempo y espacio determinados. Por ejemplo, los sones se practican en el mismo orden en que deben ser interpretados en las ceremonias y rituales, de tal forma que los músicos no sólo aprenden música viendo cómo tocan sus maestros sino que interiorizan una serie de

[130] Mayordomo José Ángel Morales Hernández, Ocotepec, Chiapas.

patrones, ya sea al tocar en ensambles o individualmente, que se relacionan con la gestualidad y el movimiento corporal. (Monod y Breton, 2002; Alonso 2008) En este proceso, los músicos reafirman su papel como especialistas rituales y como artistas, pues principio y fin de las fiestas y de cada uno de los episodios rituales están marcados por la música; dicen los cargueros que no pueden prescindir de la música pues con los músicos comienza todo:

> *Tocar en las fiestas es como los cargueros están acostumbrados y el rezo es obligado. Tiene importancia de que uno vaya a tocar, porque por los cargueros necesitan la música, necesitan los alabados de los santos y alegrías. Si no tocan, no hay alegrías, no hay nada, pues no hay fiestas, no hay nada. Si no hay música no hay fiesta, no hay nada.*[131]

El aviso de que una celebración zoque inicia, se hace con una *chirimía* (clarín) precedida de un ensamble musical de viento y percusión (flauta de carrizo y tambor). Así, la música "*avisa que ya vienen los mayordomos; avisa que ya llegó la compañía, cuando los piteros y tamboreros arriban, comienza la fiesta".* Regularmente los músicos interpretan alabados, que si bien están dedicados al santo patrono de la localidad de la cual se trate, no tienen ninguna semejanza con el alabado como forma musical franciscana (prosa, canto llano o gregoriano, alabados en verso, salutaciones, etcétera). Es posible que los alabados originales se hayan transformado y olvidado sus versos, tanto que sus melodías sean ahora irreconocibles y por tanto, hayan configurado otro tipo de alabados, esto es, los *gomiz* alabado, o alabados y alabanzas de los santos que son interpretados por ensambles de cuerdas (violín y guitarra sexta); con la flauta de carrizo y uno o dos tambores se tocan los sones específicos para cada santo o virgen. Sin embargo, ambos ensambles conocen el repertorio ceremonial completo y bajo determinadas circunstancias, también pueden ejecutarlo. Tanto alabados como sones para los santos se tañen en ocasiones rituales en las ermitas e iglesias, en las casas de los cargueros, en las casa de los difuntos, así como en las misas dominicales en compañía de los rezadores. En muchas ocasiones los sones y alabanzas interpretados en las fiestas de los santos patronos son las mismas piezas y los nombres se modifican de acuerdo con el santo o virgen de quien se trate.

Asimismo, las danzas son consideradas como alabanzas a los santos y a dios. Por ejemplo, a inicios del mes de enero, algunas mujeres zoques realizan un juramento llamado *komgomi* o servicio para el señor, en el cual se comprometen a danzar en la celebración de Corpus Christi durante el siguiente junio. Ellas son las seis mujeres priostes que lavarán la ropa de los santos durante la Semana Santa. Después, entre abril, mayo y junio, cuando se deshierba la milpa *mojkokü' ajkupyoya,* se prepara el terreno para la siembra y se espera la lluvia dan inicio las ceremonias petitorias. A la celebración de la Santa Cruz que cierra el ciclo de secas, le sigue el día de Corpus Christi, 24 días antes del festejo de San Juan. Las celebraciones SE inician con una pequeña ceremonia en la que rezan dos fiscales acompañados por los músicos de violín y guitarra. Los santos viejos limpian el cuerpo de los niños como si fuera una mazorca de maíz tierna, con un ramo de albahaca y hacen en sus cabezas la señal de la Santa Cruz. El rezo implora a San Marcos, al Señor de Tila, al Señor del Milagro, al Señor del Pozo, al Señor de Esquipulas, a San Pedro, a la Santa Cruz.

[131] *Ibídem.*

Al día siguiente, los músicos anuncian el rezo que se realizará en la casa del mayordomo y se danza *Yomo ezte*. Las mujeres que portaron las velas en la procesión, son las que "bailan el sacramento".

Sacramento es la única danza en la cual participan mujeres cuya condición etaria las coloca afuera del rango de la edad reproductiva: o bien niñas o ancianas. De hecho, el nombre zoque es *Yomo etze*, que significa danza de mujeres. Dicen los músicos que los antepasados zoques adoraron al padre Sol, a la madre Luna, y por ello, perduró la costumbre de adornar los altares como ofrenda. También aseguran que de este culto es que nace la reliquia, el ramillete, el arco del altar para la fiesta de junio y la danza de Sacramento, cuyos sones interpretados por guitarra y violín, constituyen un ritual de petición al Señor de la Lluvia y por eso, "*cuando bailan las mujeres, están pidiendo agua".* Para interpretar los siete sones con que se compone esta danza, las mujeres se visten con una nagua roja tejida en telar de mano, una blusa blanca con holán bordado y un rebozo negro.

Por otra parte, el repertorio se encuentra estrechamente relacionado con los grados de habilidad de los músicos para tocarlo. Muchos sones y zapateados han desaparecido debido a que nadie puede tocarlos por el grado de dificultad que presentan, esto es porque el repertorio es una secuencia de piezas que conforman un acervo lógico estrechamente vinculado con las dinámicas de interpretación (creación, transmisión, aprendizaje) y los modos particulares de ejecutarlas, esto es, el estilo.

Otra parte sustancial del repertorio musical indígena, lo constituyen los *sones.* Stanford ha encontrado algunos rasgos del que ha denominado "son indígena" que lo diferencia del "son mestizo". (Stanford, 1984:73-76) El son es asimilado por los indígenas desde el siglo XVI, una de las razones, según Stanford, por la cual ahora existe una gran variedad de rasgos en los mismos. Rara vez es cantado y en contadas ocasiones se emplea el ritmo sequiáltero de seis tiempos en el compás, sino que predominan el compás binario y el ternario, aunque existen algunas variantes donde se incluyen compases de sesquiáltera, algunos más binarios que ternarios o viceversa como en el son mestizo.

Dentro de los sones tenemos al conjunto de piezas diversas de las danzas. En este contexto, no existe un término lingüístico que designe al sonido musical como tal, porque la música y la danza, son agentes, vehículos de la realización religiosa por lo que se también se consideran un regalo a las divinidades y en este sentido, forman parte de un sistema ceremonial. Entre los zoques, el concepto *sünajcuy* constituye el complejo sonoro de la fiesta, es decir, la ocasión festiva donde hay música, danza y muy probablemente, también baile.

Si bien no se trata de caer en la contemplación única de las exégesis nativas (Tedlock, 1992), el "son" es en este contexto una categoría del pensamiento indígena porque encierra una clara distinción local entre las músicas que tienen un comportamiento tradicional como las alabanzas y alabados, las plegarias y los sones de una danza, en los cuales predominan estructuras musicales de compases binarios o ternarios y tonalidades mayores, pero particularmente lo que nos interesa subrayar aquí es que el "son" se distingue localmente de lo que no es un "son": el llanto, un corrido, una pieza: cumbia, canción ranchera, danzón.

III. INSTRUMENTOS MUSICALES, ESTÉTICA LOCAL E HISTORÍA

Un aspecto fundamental del pensamiento indígena es el que se relaciona con la condición de los instrumentos musicales. Éstos son vistos como seres animados y con voluntad propia, su uso está estrictamente pautado debido a su origen divino y por lo tanto deben ser tratados con sumo respeto.

La flauta de carrizo y el tambor integran el conjunto indígena más característico en toda Amerindia. En las localidades zoques de Chiapas, a este ensamble se le ha agregado un clarín que comúnmente los músicos denominan chirimía. Este aerófono es un instrumento que convoca a la congregación, por lo cual resulta indispensable en las ceremonias y los rituales. Se le asocia también con lo viejo, como si fuese la voz de un anciano que integrara a los miembros de la comunidad. La chirimía, señalan los músicos, es una voz que se lamenta en la procesión del *viacrucis*; su sonido emitido debe ser escuchado a grandes distancias. Por su parte, las flautas de carrizo, de tres o de siete agujeros de obturación, se emplean para hacer las voces de los personajes que dialogan en las danzas. En la danza del Caballito, que representa la batalla de Santiago contra los moros, la flauta de tres agujeros hace las veces de la voz del moro, y la otra la del apóstol. Lejos de darle importancia a las secuencias sonoras producidas, la exégesis local actual advierte que la flauta que se considera menos indígena es la que debe emplearse para la voz de Santiago.

En estas interpretaciones musicales se juegan las perspectivas tanto del músico ejecutante como de la audiencia con respecto a la habilidad de los músicos para tocar, de hecho muchos sones y zapateados zoques han desaparecido debido al grado de dificultad para ser tocados. En una ceremonia donde los sones que tañe el músico aprendiz no logran tener la misma "eficacia estética", un escucha zoque señala que el instrumento de este músico que no tiene destreza o talento —o no conoce los sones— "no canta" o en ocasiones se considera que el instrumento puede enfadarse y no volver a dejarse tocar; también se toma en cuenta la capacidad del ejecutante para acoplarse con los otros músicos en caso de que se trate de un ensamble. Así, en la medida en que el instrumento musical es considerado un ser animado con voluntad propia[132], no es copartícipe de la creación musical si es tañido por un mal intérprete porque los estilos musicales de interpretación pasan siempre por múltiples puntos de vista o sensibilidades, es decir, que la recepción y el gusto de los escuchas se establece en una relación dialógica y creada históricamente, por eso es que la estética no constituye un dominio separado del conocimiento musical.

[132] Gordon Brotherson menciona que en mitos de grupos amazónicos se relata que los instrumentos musicales no requieren un ejecutante pues se tocan por sí mismos.

Cabe mencionar que existen perspectivas indígenas acerca de los procesos de creación musical: interpretación y transmisión-aprendizaje, el papel de los instrumentos musicales y la audiencia, así como la coexistencia de los distintos estilos y formas, géneros y repertorios musicales. La ambigüedad figura siempre en estos procesos de reflexividad de los músicos indígenas frente a sus expresiones musicales. Así, la dinámica de la interpretación musical tiene niveles múltiples de significación, cuando tocan una flauta dentro de la milpa no lo hacen únicamente para ahuyentar los "malos aires" sino también consideran que la música interpretada propicia que el maíz crezca sano como si se tratara de un estímulo estético. Los músicos y su audiencia —real o imaginaria— entran en un estado emocional intenso, en un *pathos*. Esto es claro cuando se realizan plegarias, cantos rituales o danzas.

Con respecto a la experiencia de la interpretación musical es probable que la aseveración acerca del músico que no sabe tocar sea más bien una cuestión de retórica local para motivar al músico aprendiz, porque en realidad no existe un intérprete malo en la medida en que todos los ejecutantes, en el caso zoque, han recibido el don divino, porque tienen un talento y han aprendido los repertorios, etcétera. En un inicio el aprendiz se concentra en el ritmo que tiene un carácter repetitivo, una redundancia intencional relacionada con la memoria. Por esto es que la interpretación supone siempre un orden flexible y que no se circunscribe a la ejecución de una pieza musical como unidad sino a un repertorio musical.

Un campo de preocupación estética por parte de los músicos, en términos del devenir de su propia música, se da durante el proceso de creación cuando éstos se aproximan a otras formas y estilos musicales, en gran medida por la demanda de los escuchas. Por ejemplo, en los bailes con que culminan las distintas celebraciones de los santos, es de gran importancia la presencia de la "onda grupera", la tambora sinaloense y muchos géneros de la música norteña (polkas, mazurcas, redovas y chotis) compuestas e interpretadas por grupos musicales como Los Tigres del Norte, Los Tucanes, etcétera, las cumbias y las canciones

rancheras *anorteñadas,* que en gran medida están asociadas a la migración (Alonso, 2006). Al respecto, comúnmente se considera que el baile en las fiestas tradicionales es un agente de perturbación, sin embargo, al observar el fenómeno de manera holística, vemos que el baile forma parte de las actividades de la celebración e involucra a diferentes actores de la comunidad y de afuera, configurando una compleja organización. Los músicos incluyen dentro de sus repertorios las piezas de moda porque hay una demanda por parte de los asistentes a la fiesta.

Debemos subrayar que no existe oposición entre esta "música nueva" y la música tradicional, sino un proceso dinámico y creativo, es decir, una producción constante de sentido que pone de manifiesto las modificaciones históricas entre la comunidad y el mundo exterior. Sin embargo, lo anterior no obsta para que los ejecutantes manifiesten que la música en épocas pasadas "era mejor" porque la motivación por participar era mayor; "ahora" es confusa porque la práctica musical y dancística han cambiado; "antes" había más músicos y únicamente se danzaba en las ceremonias requeridas; "ahora" se puede tocar cualquier día en los concursos y encuentros de música y danza, aunque en realidad, estando frente al público los músicos desplieguen gustosamente sus habilidades. Lo cierto es que hay siempre una constante transformación y recomposición de los sonidos musicales y de las ocasiones donde se presentan. Tanto músicos como danzantes son conscientes de ello y distinguen sin problema alguno las distintas músicas que se deben usar según sea la ocasión, ya sea que se integren cambios o elementos admisibles dentro de la misma tradición musical o se recuperan algunos que se habían olvidado.

En pueblos de origen zoque con predominio de población mestiza se observa un fenómeno sumamente interesante. En Copainalá, por ejemplo, pequeña ciudad de la Depresión central chiapaneca, existe una compleja organización para las danzas impulsada por la Casa de la Cultura del municipio. Maestros de música y de danza han despertado el interés por el pasado zoque. La danza de Moctezuma, de la cual existen gran variedad de versiones en torno a su significado y origen, se ha convertido en un símbolo identitario de los pobladores. Año tras año, nuevos alumnos se suman al grupo de danza para participar en su interpretación, misma que se realiza tradicionalmente el 25 de diciembre. La práctica de ésta y otras danzas zoques ha motivado que jóvenes copainaltecos se interesen por su origen indígena y deseen transmitir de diversos modos la historia de esa localidad.

ENSAMBLES INSTRUMENTALES DE LOS ZOQUES DE CHIAPAS				DOTACIÓN INSTRUMENTAL	REPERTORIO	
		DESIGNA-CIÓN NATIVA	DESIGNA-CIÓN ACADÉMI-CA	DESIGNACIÓN NATIVA Y (ACADÉMICA)	CEREMO-NIAL	FESTIVO-CIVIL
TRADICIONAL	FESTIVO	VIOLINISTAS Y GUITARREROS	ENSAMBLE DE CUERDAS	- 1 VIOLÍN Y 2 GUITARRAS - 2 VIOLINES Y 2 GUITARRAS - 1 VIOLÍN Y 1 GUITARRA		SONES Y JARABES ZAPATEADOSCORRIDOS, CANCIONES RANCHERAS ZAPATEADOS
		PITEROS Y TAMBOREROS	ENSAMBLE DE VIENTO Y PERCUSIÓN	- 1 PITO/CARRIZO (FLAUTA) Y 2 Ó N TAMBOR(ES)		SONES ZAPATEADOS
	CEREMONIAL	VIOLINISTAS Y GUITARREROS	ENSAMBLE DE CUERDAS	- 1 Ó 2 GUITARRAS Y 1 Ó 2 VIOLINES	ALABADOS, ALABANZASLETANÍAS, MISTERIOS, SONES DE ALEGRÍAS, RESPONSORIOS REPERTORIO DANCÍSTICO	
		PITEROS Y TAMBOREROS + CHINCHIN	ENSAMBLES DE VIENTO Y PERCUSIÓN	- PITO/CARRIZO (FLAUTA) Y TAMBORES + CHINCHIN (MARACA)		
		CHIRIMITEROS Y TAMBOREROS PITERO, CHIRIMITERO, TAMBOREROS		- CHIRIMÍA (CLARÍN) Y 2 TAMBORES - PITO/CARRIZO (FLAUTA) CHIRIMÍA (CLARÍN) Y 2 TAMBORES	AVISOS Y DEMARCA-CIONES RITUALES	
NO TRADICIONAL	FESTIVO	BANDA	BANDA DE VIENTO	SAXOFÓN (TENOR), TROMPETA, BOMBO, TAROLA		SONES Y JARABES CUMBIAS QUEBRADITAS SONES DE DANZA ZAPATEADOS, CORRIDOS, CANCIONES RANCHERAS
		MARIMBA	MARIMBA ORQUESTA	MARIMBA REQUINTO CROMÁTICA, BATERÍA, GUITARRA ELÉCTRICA, TUMBADORA		
		ARMÓNICA		ARMÓNICA		
	CEREMONIAL	CORO	ENSAMBLE VOCAL E INSTRUMENTAL	CORO 2 Ó (N) GUITARRAS, PANDERO, CONTRABAJO, GÜÍRO, ACORDEÓN, TOLOLOCHE (BAJO SEXTO)	HIMNOS SALMOS CANTOS ALELUYAS	

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO BOLAÑOS, Marina, *"Canto rodado"* en Fernando Híjar (coord.), *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, Conaculta, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México, 2006.

ALONSO BOLAÑOS, Marina, *"Cosmovisiones y mitología: la música"*, ponencia en el Seminario Permanente de Etnografía Mexicana, sesión del 24 de mayo de 2007, INAH.

ALONSO BOLAÑOS, Marina, *"Enigmas sonoros: apuntes en torno a la música indígena como creación artística"* en Neurath, Johannes y Olivia Kindl (coords.) *Las formas expresivas del arte ritual o la tensión vital de los gestos creativos.* Suplemento Diario de Campo 48, mayo/junio 2008, CNAN-INAH.

BLACKING, John, *How musical is man?* Faber and Faber, London, 1973.

BONFIGLIOLI, Carlo, *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara, entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico sexual y las danzas de Conquista.* Fiestas de los Pueblos Indígenas, Instituto Nacional Indigenista, México, 1995.

GEERTZ, Clifford, *Conocimiento local,* Barcelona, 1994.

GOOD, Catharine, *"Trabajo, intercambio y construcción de la historia: una exploración etnográfica de la lógica cultural nahua"* en *El tiempo y las palabras, Cuicuilco Nueva Época,* Volumen 1, número 2, septiembre/diciembre 1994.

LEROI-GOURHAN, André, *Las raíces del mundo,* Colección Plural, Ciencia abierta, [1982] 1984

MAUSS, Marcel. *"Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del intercambio en las sociedades primitivas"* en *Sociología y Antropología,* Ed. Technos, Colección de Ciencias Sociales, serie Sociología, España, 1979.

MONOD BECQUELIN, Aurora y BRETON, Alain. *La guerre rouge ou une politique maya du sacré. Un carnaval tzeltal au Chiapas, Mexique,* CNRS Editions, París, 2002

STANFORD, Thomas, *"La música popular de México"* en Estrada, Julio (ed.) *La Música de México, l. Historia, 5. Periodo Contemporáneo (1958-1980),* Instituto de Investigaciones Estéticas Cincuenta Años 1935-1985, UNAM, 1985.

TEDLOCK, Dennis, *"Preguntas concernientes a la antropología dialógica"* en Geertz, Clifford y James Clifford, *El surgimiento de la antropología posmoderna,* Gedisa, Barcelona, 1992.

TOROS Y MÚSICA COMO MOTIVOS CARNAVALESCOS EN EL ALTIPLANO MEXICANO

Frédéric Saumade

Catedrático de antropología social en la Universidad de Provence y miembro del Institut d'Ethnologie Méditerranéenne, Européenne et Comparative (IDEMEC-CNRS). Sus principales investigaciones tratan de las diversas formas de juego, representaciones y tipos de crianza del toro entre la Europa del Suroeste y el continente americano.

Resumen:
Las figuras del torero y de la corrida de toros, con la música que se les asocia, son emblemáticas del imperialismo hispánico donde éste se haya difundido, sea por el efecto de la proximidad geográfica (en el Sur de Francia), sea por la colonización (en el continente americano). Esta propagación ha dado lugar a una serie de recreaciones que oscilan entre unos espectáculos tauromáquicos serios (el rodeo americano o la corrida camarguesa, por ejemplo) y una infinidad de representaciones burlescas del enfrentamiento del hombre con el toro en el marco de las fiestas populares. Este artículo analiza dos casos observados en comunidades indígenas del centro de México, en las que el rito carnavalesco está estructurado por danzas y representaciones irrisorias de la corrida que van acompañadas por unos estilos de música que expresan los traumatismos de la colonización y del mestizaje.

Palabras claves: tauromaquia, parodia, indígenas mexicanos, música, danzas.

Bulls and Music: Carnival Themes in the Mexican Altiplano

Abstract:
The *torero* and the bullfight, and the music associated with them, are emblematic of Hispanic imperialism everywhere it spread, be it for reasons of geographic proximity (the south of France) or of colonisation (the Americas). This propagation gave rise to a series of recreations that range from serious spectacles centred on bulls (the American rodeo or the French *corrida camarguesa*, for instance), to an infinity of burlesque representations of the confrontation between man and bull in popular festivals. This article analyses two cases observed in indigenous communities in central Mexico, in which Carnival rites are structured through dance and risible representations of the bullfight accompanied by certain musical styles expressing the traumas of colonisation and racial intermingling.

Keywords: bullfight, parody, native Mexicans, music, dance.

Saumade, Frédéric. "Toros y música como motivos carnavalescos en el altiplano mexicano". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 252-267, 2012, ISSN 1138-8579.

En el mundo ibérico, sus márgenes geográficas francesas y sus enormes extensiones americanas, el folclor y la música asociados con los toros se han desarrollado con una sorprendente diversidad que señala el impacto de ese tema espectacular entre las poblaciones que tuvieron, de una manera u otra, un contacto con la civilización hispánica. Los animales grandes utilizados en los juegos taurinos, el toro y el caballo, han sido instrumentos de conquista y siguen siendo signos de poder político y económico ; su representación en las plazas públicas y en las plazas de toros fue particularmente llamativa en América donde los indígenas ni los conocían antes de la llegada de los españoles. Empero, en Europa del suroeste también, la corrida de toros, que es una tradición de orígen andaluz, se puede considerar como una forma imperialista, pues se impuso, durante el siglo XIX, en las regiones españolas donde se encuentran, desde tiempos muy remotos, otras tradiciones de correr los toros (en Navarra o en el país valenciano, por ejemplo). También se difundió la corrida en las regiones francesas de tradición taurina, como son la Camarga y las Landas, y, desde luego en naciones poscoloniales de América latina. Allí, el índole imperialista de la corrida apareció aún más evidente cuando algunos de los países recién descolonizados – Argentina, Uruguay, Chile, Cuba – desterraron la fiesta nacional española por evocar con demasiado fuerza el recuerdo de la presencia colonial.

En todos casos, llama mucho la atención el hecho de que la introducción de la práctica tauromáquica y de la ganadería bovina extensiva en los países americanos y europeos que recibieron la influencia hispano-andaluza, haya provocado, a la hora de afirmar identidades propias, fenómenos de rechazo o bien de adopción y de recreación del juego taurino, con todo su entorno ritual y musical. En este aspecto, destacan las distintas formas de rodeo americano, que se declinan desde Canadá hasta la Tierra de Fuego (desde el rodeo estadounidense hasta el rodeo chileno pasando por los rodeos venezolano, brasileño etc.), las tauromaquias europeas del Portugal, de la Camarga, de las Landas y, más recientemente codificadas, las corridas de recortadores del Norte de España, así como los innumerables juegos folclóricos que oponen humanos y bovinos, reales o figurados, en las calles y en las plazas públicas de los pueblos del ámplio área geográfico que consideramos aquí (Saumade, 2007 & 2008 ; Maudet, 2010).

LA CORRIDA REVESADA Y LA BURLA DEL TORERO

Sin embargo, considerando la extraordinaria riqueza etnográfica del conjunto de los juegos taurino-ecuestres y de sus representaciones folclóricas, musicales, festivas, estéticas etc., se puede observar una tendencia invariable. La difusión de la corrida andaluza ha generado, por ambos lados del Atlántico, una recreación en términos tauromáquicos – o sea la formalización de tipos alternativos de espectáculo taurino – así como un sin fín de representaciones populares, a menudo burlescas, de la imagen del torero y del toro españoles. En lo concerniente a las tauromaquias alternativas nacidas a partir del modelo andaluz, se nota que la codificación de estos juegos ha seguido, en casi todos los casos, una pauta que revesa a la orden de la corrida española. Así pues, en las tauromaquias regionales y en los rodeos americanos, la muerte del toro es inconcebible; aún más, al animal se le puede dar un papel predominante hasta que se convierta él mismo en el verdadero protagonista del espectáculo. El caso más impresionante de tal inversión del sentido de la

corrida hispano-andaluza se manifiesta en la tauromaquia camarguesa. Aquí el toro es la principal figura del espectáculo, hasta tal punto que a los ejemplares más famosos, los que han cumplido una larga y exitosa carrera en los ruedos de la Camarga, se les dedica una estatua en la plaza pública, o bien una tumba cuando hayan muerto de su muerte natural (Saumade, 1994 & 2007). En el juego no se torea al animal; éste lleva atado en el testuz unos trozos de cuerda y de cinta, llamados «atributos premiados» (*attributs primés*), que sus adversarios «raseteurs» tratan de descolgar a la carrera. Todo el interés dramático reside, pues, en la capacidad del toro a defenderse con brío en contra de la codicia de los hombres que lo enfrentan. En el transcurso del juego, la pasión del público hacia el animal se ilustra por una señal musical que subraya las hazañas y el triunfo final del toro: se le toca un trozo de la famosa apertura de Cármen. Ahora bien, esta pieza musical es, como se sabe, obra de un escritor francés, Georges Bizet, quien basó su composición en una novela escrita originalmente por otro francés, Prosper Mérimée. Se trata por consiguiente de una representación francesa de la fiesta nacional española, y de hecho se toca también para acompañar el paseo de las corridas españolas que se dan en las plazas de toros de las ciudades del sureste francés, tales como Nîmes o Arles.

Podría parecer paradójico que el asombroso culto camargués a los toros no haya impedido la difusión exitosa de la corrida de muerte en aquella región francesa. Es que este detalle musical de Cármen –que es al mismo tiempo un saludo al torero español y una alabanza dirigida al toro camargués– indica la capacidad de los pueblos que recibieron la influencia hispánica a recrearla a su manera, para hilvanar a partir de ella un conjunto cultural propio en el que la música es un elemento significante. En tal proceso reside un buen grado de decisión; ya hemos analizado en otro lugar (Saumade, 1994: 96-98, 254-255) el sentido paródico de la música de Carmen en el folclor del país camargués que la asocia con un «toreador» de opereta, con la derrota de los raseteurs huyendo cobardemente ante las tremendas embestidas del toro y, por deslizamiento semántico, con las avanías del varón dominado por su mujer autoritaria. Ahí reside la ideología carnavalesca de las tauromaquias populares, que transforman al torero, héroe trágico, en personaje bufo, y hacen de este vaivén entre sublime y ridículo la metáfora de la condición humana (Saumade, 2007).

TORERO, CHARRO Y CARNAVAL EN EL ALTIPLANO MEXICANO

En México también la difusión de la corrida española ha generado una forma original de tauromaquia cuyo sentido simbólico opone la identidad nacional a la hispanidad imperialista; simultáneamente, el arraigo popular del juego taurino ha dado lugar a un folclor carnavalesco que se burla de la seriedad tauromáquica. Este sistema dialéctico se despliega entre las plazas de toros y las fiestas populares donde se representa, como veremos a continuación, mediante una dimensión musical.

A diferencia de lo que hemos visto en el caso camargués, los paseos de las corridas en las plazas de toros mexicanas se acompañan con el clásico pasodoble. Hay sin embargo una peculiaridad notable: los desfiles están encabezados por un *charro* a caballo, junto con el

alguacil, como si la fiesta nacional española hubiera sido recuperada por el poder de la nación mexicana. Salido del folclor mestizo independentista y de la ganadería extensiva, el personaje del charro va vestido con su famoso sombrero y su traje barroco, plateado o dorado, un atuendo que ha vuelto a ser el traje méxicano más típico a partir de una transformación de los modelos andaluces del traje corto y del traje de luces. Hoy en día este traje es llevado por los músicos mariachis y por los practicantes del «deporte nacional», la *charreada*, la cual es una representación patriótica y elitista del hombre de a caballo que pertenece a la gran familia de los rodeos americanos. En una anterior publicación, hemos demostrado de que manera el juego taurino-ecuestre de la charreada, históricamente nacido en el marco novohispano de la ganadería extensiva y codificado a partir de las corridas que se daban en México en el siglo XIX, podía considerarse como una inversión del orden de la corrida (Saumade, 2008). En este caso, no se trata de toro protagonista, como en la Camarga, sino de un juego donde se utilizan toros mansos (ganado de carne) en vez de bravos y donde las técnicas fundamentales – jineteo de toros, uso experto del lazo – son modales totalmente incompatibles con la lidia a la usanza española. En cuanto a la música, la charreada es amenizada por grupos mariacheros, o bien por bandas de música ranchera, que son una clase de «big band» a lo mexicano, basados en percusiones e instrumentos de viento, y cuyos temas ruidosos y de tempos rápidos acompañan cantos cuyas palabras tratan, en un modo gracioso, de mujeres, de alcohol, de la vida peligrosa de la frontera norte y del narcotráfico. En todos casos, la música de la charreada suena irrisoria con respecto al ceremonial paso doble de la corrida española.

En México, el charro es un arquetipo nacional y mestizo de la masculinidad y del poder genésico, asociado con las clases propietarias y con la jerarquía política (algunos presidentes de la República mexicana fueron charros notables), lo que explica de por sí que aquel personaje haya tenido un impacto considerable en el folclor de todas las regiones mexicanas (Saumade, op. cit.; Medina Miranda, 2009). Entre las múltiples ocurrencias del charro en las mitologías indígenas, notamos su presencia en los carnavales del altiplano central, en particular entre los estados de Puebla, Hidalgo, Veracruz y Tlaxcala. El ejemplo que quisiéramos abordar ahora llama mucho la atención por poner en relación el charro, el torero, el toro y la reproducción social, bajo los auspicios de una música que evoca en un tono burlesco otro – aunque menor – traumatismo imperialista: el que provocó la intervención francesa (1861-1867). Se trata del carnaval del pueblo de San Miguel Tenancingo, situado bajo el volcán La Malinche, en el estado de Tlaxcala. Aquí, como en los pueblos de los alrededores, reside una comunidad nahua amestizada, cuyos recursos económicos, aparte de los pequeños campos de maíz familiares (*milpas*), se comparten entre las remesas procedente de la emigración a los Estados Unidos, el empleo en el corredor industrial del vecino valle de Puebla-Tlaxcala. Más escondidas pero bien conocidas por todos, están también las contribuciones, entregadas a la comunidad en ocasión del carnaval por los alcahuetes (*padrotes*) del pueblo, que compran así su respetabilidad[133]. En la fiesta, el personaje principal es un llamado «charro», que es en realidad una caricatura presentando los siguientes rasgos:

- siendo un hombre adulto, generalmente casado, el charro del carnaval de Tenancingo lleva una máscara de madera uniforme, la de un hombre blanco con

[133] Sobre la importancia económica y social de las contribuciones de los *padrotes* en la región tlaxcalteca de la Malinche, ver Romero Melgarejo (2002).

bigote fino y ojos azules, que representa el aristócrata o burgués afrancesado del imperio de Maximiliano, o bien el nuevo colón europeo de los tiempos de la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1911). En esta época particularmente dura para el campesinato indígena mexicano, no eran charros solamente los grandes propietarios latifundistas privilegiados, sino también los temibles «rurales», miembros de la policía montada del dictador.

- lleva un sombrero ancho que recuerda el modelo característico del charro serio, pero este sombrero está cubierto por un velo de terciopelo colorado echado por atrás y ataviado por unas plumas de avestruz coloradas.
- lleva una capa lujosamente decorada con franjas, con lentejuelas plateadas o doradas (parecidas a las del traje de luces del torero), y con motivos bordados cuyos temas más frecuentes son la Vírgen de Guadalupe y el águila, la serpiente y el nopal, emblemas nacionales mexicanos.
- trae en la mano un largo látigo, dicho *cuarta*, *chicotle* o *chirrión*, que era el arma de los capataces de las haciendas coloniales. Hecho de fibra de maguey (*ixtle*), este látigo evoca también el lazo (*reata*) de los charros serios, que está hecho en el mismo material.

DANZAS DE CARNAVAL, BURLA TAURINA Y DRAMA DE LA REPRODUCCIÓN SOCIAL

El carnaval realza el sistema de organización territorial de la comunidad. El pueblo se divide en seis barrios, teniendo cada uno su mayordomía organizadora y su camada de charros con sus distintos acompañantes. Éstos son los «vasallos» y «vasallas», personajes disfrazados pero no enmascarados; los primeros son hombres adultos de distintas edades, vestidos con traje de librea y sombrero francés («canotier»), y las segundas son muchachas núbiles, o sea la principal riqueza reproductiva del barrio. Vestidas con trajes de concurso de belleza, o bien con trajes de corte «azteca», pasean y bailan ostentosamente, de manera ordenada y estandardizada, por las calles de su barrio bajo la custodia de los vasallos y de los charros. Durante los paseos, la muchacha que encabeza el desfile trae una muñeca que hace bailar entre sus manos y enarbola como el emblema de la camada. Esta muñeca es de tipo «Barbie», con cabellos rubios y vestido de pin up, o sea el ideal cinematográfico de la belleza norteamericana, en el extremo opuesto de las muchachas indígenas del pueblo. Es importante de precisar que el tráfico de la prostitución, que concierne algunos hombres de Tenancingo y de algunos pueblos vecinos, no se da con las muchachas del pueblo, que son morenas y se destinan al casamiento. Los *padrotes* suelen buscar sus «campeonas» por el oeste mexicano, en los estados de Michoacán y de Jalisco, donde se conoce que hay muchachas criollas *güeras* (o sea blancas, idealmente rubias), del mismo tipo de las que se buscan para el mercado del sexo, y cuya representación carnavalesca es la muñeca mascota de las camadas.

Esta muñeca es por consiguiente un emblema ambiguo: a la vez santa protectora de las vírgenes y futuras esposas del pueblo y putana que participa al mantenimiento económico del pueblo de hoy, favoreciendo los imprescindibles ingresos venidos de las ciudades. Bajo

este aspecto, ella se podría comparar con la famosa Malinche, la que fue la traductora y amante de Hernán Cortés, madre del mestizaje (y de la nación mexicana, según el mito histórico) y traidora de su pueblo, cuyo nombre se ha dado al volcán de Tlaxcala bajo el cual está asentado Tenancingo. Hay que recordar además que en todos los otros estados de la República mexicana, los tlaxcaltecas están considerados como traidores porque sus antepasados del tiempo de la Conquista pasaron alianza con Cortés para acabar con sus comunes enemigos aztecas.

Estrictamente codificadas, las danzas de las camadas se reducen en seis coreografías distintas, de un estilo mecánico y repetitivo que evoca el tradicional teatro de muñecas del estado de Tlaxcala, y cuyo simbolismo sexual muy convencional hace claramente referencia a los enlaces matrimoniales (Saumade, 2008: 158-159). La música que acompaña estas danzas, tocada por una banda móvil compuesta por instrumentos de viento y percusiones, es una especie de parodia de los *quadrilles* que suena como una huella del breve pero memorable período imperialista francés. Los temas son muy repetitivos, hasta la caricatura.

Sin embargo, en la representación dada por las camadas, no hay ninguna clase de exceso, de desbordamientos violentos o subversivos; aquí reina un equilibrio de lo más previsible, la tranquila afirmación de la norma social. Toda la semana de la fiesta, el grupo formado por los vasallos y vasallas está rodeado por los charros, guardianes de las muchachas núbiles de la comunidad. Éstos, puntualmente, lanzan gritos agudos que evocan tanto el celo varonil como el cloqueo de los guajolotes (pavos), animales que rodean libremente las casas del pueblo. Ahora bien, en Tenancingo, como en varias comunidades indígenas del México central, el guajolote, que fue con el perro el único animal doméstico de los tiempos prehispánicos, representa la alianza matrimonial. En la danza tradicional de matrimonios, llamada *xochipitzahua*, el padrino de boda abre la ronda del baile con un guajolote vivo que mantiene en el aire; en Tenancingo, he podido observar que esta danza estaba acompañada por la misma música de *quadrille* que se toca en el carnaval.

Exaltando las promesas de una armoniosa reproducción social, la camada alterna entre danzas y paseos por las calles del barrio y la plaza del pueblo, punto de reunión de todas las camadas, donde se encuentra la tribuna de los jueces que eligen la mejor camada según criterios de calidad de la indumentaria y de estética coreográfica. Entre las danzas más destacables, está la «danza de la culebra» protagonizada por los charros. Sin acompañamiento musical, los charros de la camada se emparejan y se enfrentan uno contra otro, dándose latigazos en los tobillos protegidos por espinilleras. Aunque se presente bajo el aspecto de una justa cordial, sin dolor ni violencia excesiva, se dice que esta danza de la culebra tiene un sentido catártico. La mitología local explica que en los tiempos remotos una mujer guapa y de mala vida fue castigada y transformada en serpiente. Pero como ésta seguía merodeando por el pueblo, los jóvenes muchachos tuvieron la idea, para echarla fuera, de bailar imitando con su látigo el movimiento de la serpiente cuando ésta se enrolla alrededor de un cuerpo para ahogarlo.

Este extraño rito de purificación tiene un contrapunto aún más llamativo, que es la danza de la muñeca. En un momento dado, uno de los charros agarra la muñeca de la camada y baila con ella, la mecea, la besa fogosamente y le dedica la siguiente letanía:

Este es el rico tesoro
- es obra del mismo Dios
Y a su semejanza
-el mismo nos dejo la humanidad
Vengan todos a un tiempo
- vengan todos a formar
Formados estamos ya
- en esta triste soledad
Vengan ya el hijo de Dios
- para darle adoración

Todos, todos con amor
- amemos al redentor
En la más triste situación
- en donde este niño nació
En paja y en pesebre
- es nacido y en Belen
A las once de la noche
- aquí llegó el hijo de Dios
En medio de resesarias (sic)
- que aquí lo esperaban ya
Estos fueron los primeros
- los que lo adoraron ya
Y a la ves lo adoran
- todita la vecindad
Noche tenebrosa ira
- pero era noche de alegría
Los ángeles del cielo
- bajaron a visitar
Bajaron a visitar
- al Mesías verdadero
Que es el hijo de José
y María llena de Gracia
Y los pastores también
- vinieron a arrullarlo
Solo con el aliento
- quisieron calentarlo

Los tres Reyes del Oriente
- lo vinieron a adorar
Los humildes se acercaron
- a sus plantas veneraron

A tiempo le ofrecieron
- oro, incenso, mirra
Estos tres reyes fueron
- Gaspar, Melchor y Baltazar
Solo criados vinieron
- de una misma estrella
Y una misma estrella
- de lejos nos alumbrara
San Lucas y San Marcos,
- San Juan y San Mateo
Que lindo es el cerro
- la Virgen de los Remedios
Entre ya el Hijo de Dios
- en su humilde habitación
Ya pues nos informaremos
- de todita su misión
Nuestra venida solo es
- cada tiempo de este mes
Ya nos vaños pues, adiós
- lejos, lejos de aquí
Vamos todos con velos
- todos digan pues, adiós.
Sabe Dios al venidero
- si nos vuelvamos a ver
Solo Dios lo sabrá
- al que exista lo verán
Hasta aquí se acaba todo,
-se acabó la humanidad.

Se trata de un relato de los orígenes pues, que asocia la rubia muñeca con el nacimiento de Cristo y la llegada de los Reyes Magos. Resultado inevitable de una asociación tan paradójica, el canto se acaba con el anuncio de un caos: evocando el destino letal de la humanidad, el mensaje se opone a la promesa cristiana del saludo eterno y reanuda con la mitología escatológica mesoamericana. Como entendemos, este texto subraya dramáticamente la contradicción entre la cristianización de un pueblo amestizado y las tendencias conservadores de una población que se apega a su identidad nahua.

LOS TOREROS: DE LA DANZA AL COMBATE, DE LA FIESTA HISPÁNICA AL RITO MESOAMERICANO

Las cosas se precisan cuando, tras una semana de un espectáculo callejero repetitivo, el domingo después del miércoles de cenizas, a la ocho de la mañana, salen a la calle los llamados "toreros". Éstos son hombres del pueblo, enmascarados y disfrazados de monstruos animales, de inquisidores o de luchadores de feria; sin siquiera reconocerse entre ellos con su rostro tapado, se reúnen en su barrio respectivo y bajo la conducta de unos "patrones", se dirigen hacia la gran plaza, siendo cada uno armado con un látigo. Ya borrachos y drogados, espantan al gentío reunido aquí y, enfrentándose entre grupos barriales, emprenden una espeluznante pelea a latigazos, dicha "el pleito", cuya meta es la supremacía final de uno de los barrios sobre los demás. La regla supone que los golpes sean proporcionados al nivel de los tobillos, protegidos por espinilleras. Pero, en medio de un terrible ruido, sin otra música que esa sinfonía de los chasquidos, de los gritos de incitación y de dolor, la violencia crece hasta peligrar a los contrincantes: algunos salen del lío con el rostro o el pecho ensangrentados. Progresivamente, se ven los "patrones" de los grupos de toreros que resultan siendo dominados por sus adversarios ordenar la retirada para evitar heridas graves. En fin, al cabo de una hora de combate aproximadamente, el grupo más fuerte se queda solo en la plaza y se declara vencedor.

Este día que cierra el carnaval de Tenancingo es un día de peligro para las muchachas del pueblo, pues la reputación de los toreros es de la peor. Se dice de ellos que van armados por las calles, que tratan de violar muchachas, que tratan de purgarse de todos los males que acumularon en el transcurso del año, y ni se sabe quienes son. Sin embargo, en la noche que sigue el "pleito", salen nuevamente de sus barrios los toreros con unos "toritos de cohetes" (maniquíes bovinos de papel maché cuyo armazón de caña está adornado con fuegos artificiales). Hay que precisar que el manejo de esos toritos, que se da en muchos pueblos y barriadas del altiplano central, está prohibido por la ley mexicana porque ha causado múltiples accidentes graves. Pero la prohibición no impide que amenice fiestas por todas partes, dando lugar a un juego participativo entre los muchachos que bailan con el torito y embisten al gentío que presencia la escena. En el caso del carnaval de Tenancingo, el juego del torito no es libremente participativo; se confía a los grupos de toreros quienes designan a un responsable conocido el cual se ve otorgar una autorización especial de la Presidencia municipal. Así que, en cierta manera, los toreros se acaparan del torito; ellos sólos manejan al animal ficticio y controlan el real peligro que representa con sus cohetes. Reunidos en la plaza del pueblo delante de la iglesia, bailan entre ellos, cada grupo con su torito encendido, en un simulacro de corrida. Luego, una vez quemados los toritos, con sus látigos pelean otra vez entre ellos un instante, y por fin, cuando regresa la música de *quadrille*, se juntan a la camada de su barrio para bailar con los charros, rodeando los vasallos y las vasallas. Esta ronda, que reintegra las fuerzas negativas dentro de la representación social dominante, es la última danza del carnaval.

Llevando al carnaval a su término, con su batalla y la peligrosa quema de los toritos, los toreros de Tenancingo tal vez sean los mensajeros de la Apocalípsis prevista en el texto – sorprendentemente serio en el contexto festivo – del canto que los charros dedican a la muñeca rubia, la cual, como vimos, es a la vez el signo de un mestizaje idealizado y el de la

corrupción dentro de una comunidad donde prosperan *padrotes*. Esta representación escatológica amenaza la virginidad, y por consiguiente el valor matrimonial, de las muchachas *quinceañeras*, las mismas que van de vasallas con la camada de su barrio.

Manejando, pues, un alto nivel de complejidad, el carnaval de Tenancingo amalgama las figuras contrarias del Cristo y de los *padrotes*, de la guerra civil y de la danza, de la comunidad local, con sus fuerzas reproductivas endógenas, y de los signos asociados con el poder mestizo externo - la mujer rubia, el toro y el charro. Estas asociaciones desconcertantes se resuelven en el principio dualista, de orígen mesoamericano, que sigue rigiendo el universo mental y sociológico de los indígenas mexicanos de hoy: las representaciones del hombre y del cosmos nunca se reducen en un principio unitario transcendental, sino que, en último análisis, encuentran su punto de equilibrio en la complementaridad, aquí dramatizada por la danzas ritualizadas del carnaval, de las fuerzas de reproducción y de las fuerzas de destrucción. El mestizaje que afecta la comunidad de Tenancingo no hace sino reforzar esta representación dualista; proporciona los motivos de alteridad y de corrupción – la "mala vida" de la ciudad, los peligros de la frontera norte –, pero también el ideal de una vida mejor – gracias a las remesas de la emigración –, motivos cuya coexistencia en el rito carnavalesco es el principio mismo de la recreación de un universo tradicional propio en el contexto moderno. La animación musical viene a subrayar esta dualidad constitutiva de la fiesta mayor de la comunidad. Toda la semana que dura la fiesta suenan por todos los barrios los alegres y repetitivos *quadrilles* que acompañan las camadas de charros, vasallos y vasallas, hasta que el último domingo por la mañana, la espantosa pelea de los toreros, derroche de ruidos violentos sin ninguna música, venga a romper el equilibrio que habían instaurado las camadas y sus danzas. Al final, todo se resuelve con el retorno de la música – la misma música que se toca en las bodas –, y la ambígua asociación en el baile de los "buenos" charros con los "malos" toreros alrededor de los toritos de cohetes y de las muchachas núbiles, que es asociación de las imágenes de la degradación y de la reproducción social.

TORITOS Y DANZANTES EN UN CARNAVAL OTOMÍ

La danza de toritos es un elemento festivo difundido en casi toda la Mesoamérica. Sin embargo, puede presentarse bajo diferentes formas que van desde el torito de cohetes, con su juego peligroso, casi tauromáquico, hasta representaciones teatrales en las que la simulación de la corrida española, o de la práctica ganadera, es el soporte dramático de una historia de índole mitológico relativa a la creación del mundo (Soustelle, 1941). En el caso que vamos a abordar ahora, observado en el carnaval de la comunidad otomí de Santa Ana Hueytlalpan (estado de Hidalgo, municipio de Tulancingo), el torito no es de cohetes, sino de petate (o sea que consiste en un armazón de madera cubierto con esteras de palma). El aparato es el objeto de la danza de los muchachos de las camadas hasta el último día de la fiesta, en que se da la «corrida». Aquí, como veremos, las danzas, aunque repetitivas y sin ninguna clase de improvisación, ponen de manifiesto la estructura dualista de la fiesta, oponiendo la música tradicional indígena y la música mestiza. Pero antes que todo esbozamos el marco de la fiesta.

El carnaval de Santa Ana Hueytlalpan está organizado por las mayordomías de los cinco barrios del pueblo. Desde la mañana del domingo que abre el carnaval, en el terreno ceremonial de cada grupo, el *mayordomo* repasa a los contribuyentes para elegir entre los muchachos que lo rodean los que tienen derecho de vestir el disfraz de *huehue* ("viejo" en nahuatl, la lengua empleada en este caso). Los disfrazados son en mayoría solteros de entre 15 y 20 años, pero algunos niños se mezclan al grupo. En cuanto a su atavío, se trata de un traje de felpa sintética unida que puede ser, según los modelos roja, naranja, café, azul, verde, amarilla, blanca o negra. Los *encabezados* han comprado un lote que distribuirán alrededor de ellos. Luego cada uno se voltea para vestirse y poner una máscara de caucho que representa monstruos "halloweenescos", bestias salvajes, calaveras, diablos o celebridades políticas como el presidente de la república, Oussama Bin Laden, Saddam Hussein, etc. Estas máscaras están generalmente realzadas por una peluca colorida, eventualmente con una barba; para no dejar adivinar nada de la fisonomía de los disfrazados se pone todavía un pañuelo en la cabeza, de forma tal que el anonimato de los *huehues* es total, incluso en el seno del propio grupo. Además de ser físicamente irreconocibles, se dan a la tarea de falsificar su voz de manera codificada y homogénea, con un tono agudo puntuado de gritos – parecidos a los de los charros de Tenancingo pero más "salvajes" – que evocan tanto el animal en celo como el enfermo mental. Estos modos de vestir y estos metalenguajes se encuentran de forma idéntica en todos los grupos. Fuera del color variable de las felpas, el *huehue* es uniforme: a priori nada lo diferencia de su homólogo de otro barrio.

Una vez disfrazados, los *huehues* se juntan al pie del gran poste que ha sido instalado en medio del terreno ceremonial, donde el *mayordomo* bendice las máscaras con un ramo de flores salvajes y dos velas colocadas en el piso. Entretanto, las chicas han aparecido en todo su esplendor. Del mismo grupo de edad que los *huehues* ostentan el traje femenino tradicional de las fiestas otomíes, un modelo estilizado y lujoso del vestido cotidiano de sus mayores: la falda negra llamada *nahuat*, la cintura campesina con una tela de donde cuelgan *listones* (cintas de colores), el *rebozo* (chal), los collares de perla baratos y sobre todo la blusa bordada por las artesanas del barrio. A pesar de ser tradicionales, estas blusas finamente obradas de hilos multicolores se venden a precios exorbitantes: alrededor de 1500 pesos (150 euros) de mano a mano ya que no se encuentran en las tiendas. Los motivos oscilan entre el animalista tradicional –ciervos, pavos– y las imágenes mestizas – la Virgen de Guadalupe, el águila y la serpiente nacionales, etc. El día de la apertura del carnaval las chicas no llevan peinados, con excepción de la "reina" del barrio coronada y adornada con cinta como una miss; ese día llevan zapatos de tacón. Después, para estar más cómodas durante los maratones de danzas a los cuales se prestarán en medio de una nube de polvo permanente, se pondrán un pantalón vaquero debajo de su falda, zapatos deportivos, y en la cabeza se atarán un pañuelo sobre el cual colocarán un sombrero de fieltro o palma como los *rancheros*, a menos que se contenten con una simple gorra de baseball.

Si bien estos pequeños reacomodos llevan la marca de la aculturación, también es cierto que la indumentaria de las muchachas tiene un carácter sexualmente ambiguo, mezclando elementos femeninos con elementos masculinos (el pantalón vaquero, el sombrero de ranchero). Esta ambigüedad tal vez pueda analizarse como una reminiscencia de las representaciones dualistas tradicionales, aún más cuando uno recuerda que en un pasado

muy reciente (treinta años antes de nuestra investigación) eran hombres disfrazados de mujeres los que bailaban en el carnaval (Galinier, 1990). Regresaremos a este punto más abajo. Por ahora, apuntamos que la vestimenta de las muchachas se opone al traje de los *huehues*: refinada y muy favorecedora, exalta la feminidad con cara descubierta. Frente al anonimato animal de los horrendos *huehues*, las chicas se dan como en un desfile. Se dan a ellos justamente: de la mañana a la noche danzan sucesivamente con el uno y el otro, haciendo valer su belleza y, a través de la calidad de los bordados de las blusas, el poder económico de sus padres.

DUALIDAD MUSICAL, DUALIDAD SEXUAL

La música que acompaña la danza es dual. Alternan el *tamborero,* músico tradicional indígena del barrio con un tambor plano cuadrado y una chirimía, y el trío de *huapangueros*, cantantes profesionales mestizos de la Huasteca provenientes de Tulancingo o de un pueblo de la vecina sierra de Puebla, quienes se acompañan con instrumentos de cuerda. El primer tipo de música consiste en unas líneas melódicas limitadas en las escasas tres o cuatro notas que la sencilla chirimía permite de tocar, y una rítmica ternaria, básica y repetitiva, martillada por el ejecutante. Por contraste, el trío huapanguero se compone de instrumentos occidentales (guitarra, guitarrillo y violín) y su repertorio variado consiste en canciones de amor y de ambientes serranos cuyas ricas melodías están armonizadas por las voces de los tres músicos. Es un estilo musical característico del oriente de México, que recuerda en muchos aspectos a la música cajún de la Luisiana; o sea que se trata de una música bastante elaborada, agradable para los oídos modernos, que se diferencia tajantemente con la tosca, aunque conmovedora, producción del *tamborero* indígena.

Llevados por las sonoridades duales y sistemáticamente alternadas de los folclores otomí y mestizo, las chicas están constantemente solicitadas por sus caballeros desconocidos, abiertamente lúbricos, con los cuales componen un cruzado colectivo. Los que no están disfrazados, más grandes o mucho más jóvenes, se contentan con mirar con un placer no fingido. Nos enfrentamos aquí con un nuevo avatar de las danzas de carácter erótico y prenupcial cuya aparición ya habíamos notado en el carnaval de San Miguel Tenancingo. Con sus ricos adornos, las chicas exaltan el poder sexual y genérico del barrio ante el conjunto de la comunidad. Es el sentido del desfile preliminar del domingo. Ocupan en éste las primeras filas bajo la dirección del *mayordomo* armado de una varita, la cual sólo tiene por el momento una utilidad simbólica. Siguen los *huehues*; uno de ellos se encarga de llevar el *torito* en sus hombros haciéndolo bailar hasta que el peso no despreciable de la carga se haga sentir y lo obliga a pasarlo a un compañero. Lo importante es que la figura animal siga siendo mecida y continúe dominando los grupos aglutinados del desfile, al igual que en una procesión donde la gravedad dejaría paso al buen humor: visto desde lejos, el efecto es sobrecogedor. Como es de costumbre en las fiestas de las familias mexicanas, las chicas multiplican las porras, a la gloria, esta vez, del barrio cuyo desfile da la vuelta antes de regresar a la plaza del pueblo.

Los danzantes y los *toritos* se reúnen en la plaza mientras que una orquesta de música *ranchera* contratada por los grupos inicia su repertorio. En suma, un estilo musical aún más

moderno que el de los grupos hupangueros, con instrumentos electrificados, que podría considerarse como la música de variedades de México. Ahora bien, los temas de las canciones rancheras evocan realidades bien conocidas de los Otomíes de hoy, cuyo principal recurso económico es la emigración clandestina y temporal de los hombres a los Estados Unidos, adonde suelen viajar después de carnaval para regresar en ocasión de la fiesta de los muertos. Así que la penetración de los estilos musicales modernos tiene un eco particular en la comunidad otomí y da al baile su sentido en la fiesta tradicional de carnaval.

En el baile los grupos terminan por mezclarse los unos a los otros. Es el momento en que ciertos *huehues* de un barrio, no identificables recordémoslo, escogen para bailar con las chicas de otro barrio y, eventualmente, iniciar un contacto que más tarde podría volverse serio. Evidentemente, el encuentro de los barrios es más tenso que armonioso: bajo el efecto de los litros de cerveza tragados por los *huehues* y los *encabezados* que los encuadran, se pueden armar peleas. Pero el baile hace una pausa ya que una ceremonia de mucha importancia se prepara: los *toritos*, quienes bailaron en medio de los chicos y chicas disfrazados, subirán en el estrado al lado de las reinas de cada barrio. Después del discurso de un representante del alcalde de Tulancingo (municipio de tutela de la comunidad) y del *delegado municipal*, que se esfuerza en calmar los espíritus afirmando que su amistad es igual para cada barrio, se clasifica a los grupos concursantes en función de la "belleza" de las chicas y del *torito*. Es al *delegado* mismo que competirá la ultima decisión: se comprende aún mejor el nerviosismo y las precauciones oratorias que manifiesta en ese momento.

Una vez la clasificación establecida, se conducen a los *toritos* adentro de la Delegación municipal donde el *delegado* los "marca", a semejanza de un criador: con una pistola de pintura roja inscribe en un costado el nombre del barrio y coloca en el otro una escarapela igualmente pintada de roja, que evoca la "divisa" de los toros de combate y sobre la cual se puede leer la clasificación obtenida. Además, el marcado de los *toritos* tiene valor de autorización de salida oficial acordada a los grupos.

Los días siguientes se consagran esencialmente a la danza. Acompañado por el trío de músicos *huapangueros* y por el tamborero que se responden con la regularidad de un metrónomo, cada grupo se desplaza hacia su propio barrio y se para delante de la casa de los ciudadanos que lo solicitan para ejecutar algunas cruzados. El *torito*, cargado alternamente por los *huehues* y los *encabezados*, se mezcla a las parejas, cuya composición cambia de una danza a otra. En su coreografía, bastante tosca para no necesitar de la repetición, la rotación es de rigor. Fuera de los monótonos cruzados de las parejas, ese principio determina la manera muy particular con la cual se baila con el pesado *torito*: el danzante agarra el seudo animal por la base, lo columpia algunos instantes a media altura y lo blande arriba de su cabeza mientras gira sobre sí mismo. A cambio de esa agradable animación, las personas que se benefician con las visitas ofrecen cervezas, sodas, a veces pulque, del cual se guarda algunos tragos para el *torito*. El animal por supuesto es consentido: se le da de comer hierbas secas, de beber pulque, ese jugo fermentado de maguey que acompañaba antaño todas las ceremonias sacrificiales.

DEL CIELO AL INFRAMUNDO: EL VIAJE MESOAMERICANO DEL TORITO

La comunidad de Santa Ana Hueytlalpan se caracteriza por un sistema virilocal de residencia; sin embargo, que sea adulta o núbil, la mujer encarna el principio de la identidad territorial mientras que el hombre representa, a través de sus vínculos con los Estados Unidos y el *torito*, el mundo exterior y la movilidad. El primer referente remite a una dimensión terrestre cuyos signos primeros son la cocina, la casa y su ancestro fundador. El segundo, puesto de relieve por la elevación del *torito* bailando arriba del desfile, se inscribe en una dimensión celeste que vendrá a subrayar lo sucesivo del escenario carnavalesco.
El martes de carnaval es el día de la "decapitación de los pollos". Durante sus visitas coreográficas a través del barrio, algunos *huehues* se desprenden subrepticiamente del grupo para dar la vuelta a la casa donde fueron invitados y tratan de hurtar las aves, de preferencia gallos jóvenes. Generalmente, los propietarios cierran los ojos sobre esta intrusión tradicional; admiten la pérdida de una o dos aves como una contribución suplementaria al carnaval. Sin embargo, algunos *huehues* se las ingenian también para traer animales muertos encontrados durante su caza: un cerdo, un perro, una zarigüeya a los cuales pasan una cadena, y arrastran titubeantes el cadáver rígido y pestilente.

Al final de la tarde, la gente se reúne en el terreno ceremonial donde harán efectivo el sistema del *palo de horca* que fue instalado a partir del gran poste. Distantes de aproximadamente diez metros, los dos postes complementarios son ligados por una cuerda transversal; en la cima del segundo poste, una agarradera permite hacer deslizar la extremidad de la cuerda para levantar y bajar a voluntad la parte mediana. Sobre esta ultima, un *encabezado* amarra un ave por las patas; luego se coloca en contra de este poste al fin de manipular la extremidad de la cuerda y hacer subir y bajar el pobre animal suspendido como un premio. Aquí, son los *huehues* agrupados que saltan, los brazos alzados para tratar de atrapar el cuello del ave. Cuando uno de estos furiosos lo logra, se forma entonces una increíble contienda alrededor del ganador que jala con todas sus fuerzas la cabeza de la presa para arrancarla y exhibirla después como un trofeo. En broma, dos de las cabezas cortadas durante esta masacre son colocadas en la punta de los cuernos del *torito*.

Este juego encuentra numerosos equivalentes en México pero, más allá de su carácter sangriento que podría evocar el sacrificio prehispánico, proviene sin embargo de España [Caro Baroja 1979: 79]. En el carnaval de Santa Ana se lleva a cabo con la *piñata*, una tradición mexicana de las fiestas de cumpleaños y otras diversiones familiares dedicadas a los niños. Se amarra a la cuerda de la horca un recipiente de papel maché que figura un personaje, animal o estrella, decorado con bandas de papel de seda de colores y relleno de dulces. Los jóvenes se aferran en alcanzar el objeto y reventarlo a bastonazos o con los cuernos de madera del *torito*: una vez más, el animal emblemático es objeto de un juego aéreo.

El miércoles de Cenizas, la misa matutina y el inicio de la Cuaresma no impiden a los Otomíes de Santa Ana Hueytlalpan celebrar el "gran día" de su carnaval. Una nueva

jornada de danzas se prepara: el *torito* es conducido esta vez hasta los límites geográficos que separan el barrio del mundo exterior. Lo acompaña la música del tamborero otomí cuando la camada del barrio de Atlalpan, el llamado "barrio de los ricos" que es también el más apegado a las costumbres indígenas, hace una ceremonia de bendición del seudo animal, que los huehues bailan arriba de un cerro sagrado situado al sur del pueblo. Después de este rito propiciatorio, la caza al *torito* se organiza luego en las calles, mientras los *encabezados* afectados por su propio cansancio y los excesos de bebidas de los *huehues*, recurren cada vez más al látigo para despertar el celo de los muchachos. El maniquí es cargado y mecido alternadamente por algunos *encabezados*, los mejores en ese duro ejercicio. Los otros *encabezados* se proveen con cuerdas de nylon que anudan como un lazo y los *huehues* se arman con largas varas y ramas de árbol. Los jóvenes animalizados que se volvieron los defensores del *torito*, evocan entonces los vaqueros españoles y su *garrocha* (pica). Con su lazo, los *encabezados* se aparentan más bien al *charro* mexicano, este héroe del folclore nacional asociado a la vida de las grandes haciendas del siglo XIX. De cierta manera, los indígenas ponen aquí en escena la confrontación de dos arquetipos de la alteridad alrededor de un tercero: el toro. La estrategia de juego consiste en dominar el espacio aéreo donde evoluciona el *torito*: los *encabezados* intentan capturarlo con el lazo lanzando sus cuerdas arriba de las varas que los *huehues* blanden para impedírselo. Pero el *torito* mismo se defiende encarnecidamente gracias a la destreza del portador que distribuye cargas, que la ingestión previa de cantidades de pulque y cerveza por los diferentes actores vuelve realmente peligrosas. Finalmente, como si fuera inevitable, un elemento moderno acentúa el aspecto delirante de la escena: algunos de los *huehues* agreden los portadores de lazos con ayuda de aerosoles que maculan su cara de una espuma sintética blanca.

La comitiva gana el terreno ceremonial donde, ante una muchedumbre numerosa, se dispone a ultimar la corrida bufona. Pero el asunto se eterniza: no es simple enlazar la cabeza del *torito* protegido por estos *huehues* gritones; tanto más que entre dos cargas que desencadenan la hilaridad general y levantan nubes de polvo, el portador del *torito* en turno marca un tiempo de reposo plantando los cuernos de madera en la tierra de este espacio ritual con connotaciones identitarias tan fuertes. Se da de beber al animal de paja. Bajo la presión de su portador, rompe las botellas de cerveza que se le ofreció, tira el cubo de pulque con chile y cebollas que se preparó especialmente para él: al verterlos en el piso, dedica todas estas ofrendas a la tierra del barrio. La pequeña guerra de la cual es objeto, lazos contra varas, se desenvuelve en los aires, pero dirige ahora su pasión hacia el inframundo.

¿Demasiado calor, demasiado cansancio o efecto significante? Poco a poco las máscaras caen, al igual que las felpas, amarradas simplemente en la cintura; los *huehues* ya no pueden más pero continúan la lucha. Y las chicas ya no están: después de mezclarse entre los espectadores, ellas también ríen de este juego que parece no tener final.
Un *encabezado* más hábil logra finalmente la jugada decisiva. Repentinamente, todo cambia, todo se invierte. Los *huehues* abandonan sus armas y los portadores de lazos pueden lanzar a voluntad su trampa alrededor de la cabeza tan largamente convidada y ahora ofrecida. El portador sale de debajo del *torito* que coloca en el suelo y abandona allí. Unos quince *encabezados* y niños jalan las cuerdas entremezcladas para arrastrar la víctima sobre la cual se echan tres o cuatro *huehues* semidesnudos. Los participantes ahora

indistintos – disfrazados, no disfrazados – se atrapan los pies en el lío de cuerpos y cuerdas: se caen, se levantan, vuelven a ir, recaen. Los que son expulsados del caparazón estropeado del *torito* son reemplazados por otros que se lanzan de nuevo por arriba del bulto. Hemos ahí realmente una parodia de la monta de toro y de los juegos de lazo observados en los espectáculos de las plazas de toros mestizos: la *charreada* y el *jaripeo* (rodeos mexicanos). Evidentemente, ya no queda pronto gran cosa del pobre animal tutelar que bailaba todavía en los aires poco tiempo antes: todo se desintegró, todo regresó a la tierra. Todo, excepto la cabeza y la columna vertebral, espectro irrisorio que el ultimo *huehue* que logró mantenerse sobre el cuerpo "exsangüe" y aplanado blande triunfalmente como blandía, el día anterior, la cabeza del gallo que había arrancado en medio de la contienda.

El *torito* murió y con él el carnaval. La noche cae. Las danzas reinician, anárquicas, violentas, sin máscara. Entre hombres. Las chicas fueron a cambiarse para asistir a los fuegos artificiales y al baile de la noche, dado por un lujoso conjunto de orquesta ranchero y disc-jockey venidos de la ciudad de México. Y la mañana siguiente, el jueves, ya los varones migrantes del pueblo se marchan para el Norte adonde se enfrentarán nuevamente con los peligros del paso clandestino de la frontera, pensando tal vez, para animarse, a esas canciones rancheras con las que bailaron durante la última noche del carnaval.

* * *

A través de los carnavales de San Miguel Tenancingo y de Santa Ana Hueytlalpan, vemos de que manera la difusión de los elementos de la cultura occidental, acelerada por la dependencia de estas comunidades a los ingresos procedente de la actividad laboral de los migrantes, no aplasta sencillamente a las culturas indígenas sino que les permite recrearse con nuevos motivos. La referencia a las influencias externas permite entretener una tradicional concepción dualista del universo en la que le identidad se define siempre amalgamándose con la alteridad. Así que en la fiesta de carnaval, tradición europea transformada en el contexto mexicano, el toro, animal hispánico por excelencia, a vuelto a ser el elemento mediador que organiza la cosmología dualista mesoamericana[134]. La figura del torito, siendo quemada por los cohetes, como en Tenancingo, o bien destrozada en el juego ritual que termina el carnaval de Hueytlalpan, es un soporte renovado para la gran tradición sacrificial que caracteriza, desde los tiempos más remotos, a las civilizaciones mesoamericanas. Las danzas de toritos, las corridas simuladas que se juegan en ellas, ponen en evidencia la complementaridad de las parejas contrarias que constituyen la sociedad y la cultura indígenas de hoy (masculino y femenino, mestizo-occidental y mesoamericano), enfocando esta complementaridad en las dimensiones del espacio (los barrios antagónicos, la oposición del cielo y del inframundo) y del tiempo (la música y sus distintos grados estilísticos, desde el más tradicional hasta el más moderno). En este último caso, nos parece llamativo que las músicas contemporáneas vengan a realzar el significado profundo del folclore musical tradicional.

[134] En otro artículo sobre la ganadería y los ritos sacrificiales de los actuales huicholes del estado de Jalisco (Saumade, 2009), hemos demostrado que la figura real del bovino era tan humanizada por los indígenas que se podía considerar su sacrificio, elemento central de las celebraciones mayores, como una recreación del sacrifico humano prehispánico.

BIBLIOGRAFÍA

GALINIER, Jacques,1990, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, UNAM-CEMCA-INI.

MAUDET, Jean-Baptiste, 2010, *Terres de taureaux. Les jeux taurins de l'Europe à l'Amérique*, Madrid, Casa de Velázquez.

ROMERO MELGAREJO, Osvaldo. 2002, *La Malinche. Poder y religión del Volcán*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala.

SAUMADE, Frédéric, 1994, *Des* sauvages *en Occident. Les cultures tauromachiques en Camargue et en Andalousie*, Paris, MSH.

Las tauromaquias europeas. La forma y la historia, un enfoque antropológico, Sevilla, Real Maestranza de Caballería-Universidad de Sevilla-Universidad de Granada, 2007 .

Maçatl. Les transformations des jeux taurins au Mexique, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

«Taureau,cerf, maïs, peyotl: le quadrant de la culture wixarika (huichol)», *L'Homme*, 189: 191-228, 2009.

Soustelle, Jacques, 1941, «Une danse dramatique mexicaine: 'le torito'», *Journal de la Société des Americanistes*, t. XXXIII, p. 155-164.

MATRIFOCALIDAD, SEMANA SANTA Y CANTE JONDO EN JEREZ DE LA FRONTERA[135]

Manuel Lorente Rivas
Doctor en Antropología. Observatorio de Prospectiva Cultural HUM 584. Universidad de Granada.

Resumen:
Entiendo por Matrifocalidad la dramatización de la mujer madre y del afecto materno filial como modelo de especificidad y enculturación, a la par que de alteridad para con las sociedades patrilineales del entorno. La Matrifocalidad germina durante la Edad Media, se desarrolla durante la llamada guerra de la reconquista, y culmina con el estado moderno y la llamada familia nuclear. Las transformaciones que tienen lugar en Jerez de la Frontera durante el siglo XIX, nos permiten observar el deslizamiento de la poética matrifocal hasta el llamado Cante Jondo.

Palabras clave: Matrifocalidad, imaginería, semana santa, saeta, seguiriya, Cante Jondo.

Audible Piety: The History and Anthropology of Matrifocality in Holy Week and in the Flamenco Singing of Jerez de la Frontera

Abstract:
The author defines matrifocality as the dramatization of the maternal aspect of woman and of filial-maternal affection, a cultural focus absent in surrounding patrilineal societies. Closely linked with Marianism, matrifocality germinated in Spain during the Middle Ages and further evolved during the centuries of the Reconquest of Muslim Spain, culminating in the modern era in the so-called nuclear family. Transformations which took place in Jerez de la Frontera during the 19th century enable us to observe the gradual fusion of matrifocal poetics with flamenco singing.

Keywords: matrifocality, religious imagery and icons, Jerez de la Frontera, Holy Week, *Semana Santa*, *saeta*, *seguiriya*, *cante jondo*, flamenco.

Lorente Rivas, Manuel. "Matrifocalidad, semana santa y cante jondo en Jerez de la Frontera". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 268-287, 2012, ISSN 1138-8579.

[135] Este trabajo es parte de un proyecto que ha obtenido la ayuda de investigación de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.

I

Desde el siglo XIII en que se produce la reconquista jerezana, hasta el siglo XVI que finaliza en toda la península, como dice el eminente historiador local Hipólito S. Sopranis, la dedicación jerezana estará centrada por encima de toda consideración en la guerra; no obstante, los principales cultos cívico-religiosos tendrán un perfil mariano, como es el caso del desfile, procesión o ceremonia urbana que tras la segunda conquista de la ciudad, organiza Alfonso X para entronizar a la Virgen del Alcázar en la fortaleza militar, ceremonia fundacional de carácter simbólico frente a lo moro. La importancia, relevancia y trascendencia del modelo ritual mariano quedó registrada en las Cantigas de Santa María, además de por la presencia y participación en la procesión de la misma reina consorte. Muchos años más tarde, tendrán lugar las procesiones de rogativas organizadas por el cabildo con la imagen de la Virgen de la Merced.

Los dominicos según Sopranis, promueven el culto a la Virgen María y tienen un importante papel en la evangelización, estando vinculados a la Inquisición, el Rosario y la Virgen María. Será a mediados del siglo XIV y relacionado con el Privilegio de los Trece, otorgado por el rey Alfonso XI a la ciudad, que comience la transformación del Concejo y el punto de partida de la constitución de la clase dirigente, con las consiguientes Banderías o rivalidades entre las principales casas y familias, conflictos cuyo objetivo eran la hegemonía y control de los puestos concejiles, problemática que llegará hasta el siglo XVIII y que a lo largo de este tiempo dará lugar a rebeliones, saqueos, turbas, y consiguientes escarmientos por parte de los corregidores y el poder central, lo que da lugar a la implantación de la organización de la Santa Hermandad, especie de policía rural, por parte de los Reyes Católicos (Sopranis-1964).

Las Banderías se manifestarán públicamente a través de actividades deportivas como los Juegos de Toros y Cañas, e incluso en la devoción mariana, así el bando de los nobles en torno a la Virgen de Consolación y el de los caballeros contiosos con la Virgen de la Merced.

De manera que el culto mariano será una constante desde los primeros tiempos de la conquista cristiana de Jerez; contando en el siglo XVI con un significativo número de imágenes marianas de culto, como son la Virgen de Consolación, la Virgen de la Merced, la Virgen de la de Guía, Virgen Madre de Dios, y la Virgen del Socorro, imágenes en torno a las que se organizan rogativas, acciones de gracias y otras formas de devoción y culto. Como el popular “besamanos” de la “señora” que ha llegado hasta la actualidad solapando connotaciones serviles para con este contexto aristopopular.

Besamanos. Fotografía Diego Romero

También tendrá lugar durante este siglo, el desarrollo de Hermandades y cofradías que darán lugar a formas de espiritualidad en torno a la piedad y la caridad, asistencial hospitalaria y de beneficencia, con enterramientos de pobres y asistencia en las cárceles, además de las llamativas formas de penitencia. Con relación a las cofradías de penitencia y sangre que conmemoran la Pasión de Cristo, ya en el siglo XVI encontramos una nutrida representación en Jerez, además de la del Cristo de la Expiración hay otras nueve, y entre sus notas comunes se encuentran el carácter popular y modesto de sus fundadores; ausencia de trabas para entrar en el gremio de las Hermandades, excepto en la de los negros; sobriedad en la elección de las prácticas piadosas de la corporación, consistentes en la participación en una procesión anual de Semana Santa compuesta de hermanos de luz y hermanos de sangre, una o dos fiestas con la advocación de Cristo o de la Santa Madre, además de participar en el entierro del Viernes Santo; las sociedades tiene un funcionamiento democrático y se sostiene con cuotas y limosnas.

El culto mariano de estos primeros siglos gira alrededor de la piedad concepcionista, Santa María de la Consolación y la Virgen de la Merced. Existiendo un nutrido número de santuarios marianos locales, imágenes de veneración, cofradías marianas, manifestaciones

externas e iconografía. Las imágenes de esta primera época son similares, están hechas en una madera que se oscurece con el tiempo y su pose es de majestad, suelen tener un niño y están coronadas. De manera que podemos observar como las imágenes marianas de aquellos siglos de la reconquista, forman parte del creciente culto a la virgen María por parte de instituciones y jerarquías emergentes, como es el caso de las nuevas monarquías y cabildos de las ciudades; pero además, podemos observar que estas esculturas son imágenes compuestas, cosa que afecta a la condensación del sentido simbólico, especialmente los dos motivos de adorno, que son a su vez imágenes-signo, pero que, tanto el niño como la corona, aquí son un complemento armónico, que si por separado pueden representar la vida, la humildad, la obediencia y el poder de la monarquía, en el caso que nos ocupa y situados a modo de constelación en torno a la imagen de una "mujer-madre" sentada en un trono, signada y elevada como la virgen María y madre de Dios, lo que nos viene a expresar es el valor axiomático de la vida a partir de esta vulnerable célula social básica, así como la necesidad y función protectora del poder monárquico.

La potencia de la imagen signo es su capacidad para condensar, armonizar y expresar a modo de un nódulo de relaciones de correspondencia, un acorde de sistemas en modo sinfónico: lo social, lo político, lo religioso, lo moral, el afecto y lo artístico, que en ceremonia ritual adquieren una inefable dimensión simbólica que "encultura" en un modelo socio cultural diferenciado, configurando alteridad frente a otros modelos históricos fundamentalmente patrilineales, como es el caso de los musulmanes o feudales, basados en los linajes.

El modelo que vamos a llamar de matrifocalidad, hemos visto que pone el énfasis en la valor axiomático de la vida a través de su célula social básica, cual es la imagen compuesta "madre-hijo", que en refrendo sagrado- religioso, y evocando su vulnerable fragilidad, resultan una justificación para la configuración del orden protector y consiguiente ejercicio del poder; expresando y persuadiendo de la necesidad y justificación de un orden encarnado en la monarquía creciente y las consiguientes jerarquías institucionales, que de esta forma justifican su función y sentido social en torno a valores axiomáticos.

Todo lo cual nos recuerda al antropólogo Víctor Turner y sus estudios sobre simbolismo ritual, que nos sugieren explicar la importancia de la imagen y culto mariano como símbolo de communitas social en este contexto en el que la guerra, la depredación y la acaparación resultan ser la principal forma de elevación jerárquica y social. Con lo que nos encontramos con la gran fractura de este sistema socio cultural, que de esta forma conjuga la polaridad extrema y la articulación entre jerarquía y communitas social, necesitando por ello de un proceso ritual cíclico y permanente que dramatice y purifique las tensiones sociales acumuladas en este escenario de tremenda jerarquía y desigualdad socio económica (Victor Turner, 1988).

Será a partir del siglo XVI cuando podamos observar cambios sustanciales en la organización de las cosas en el ámbito local, con el final de la reconquista en la península se posibilita la puesta en valor del importante termino municipal jerezano y comienza un notable desarrollo urbano y comercial de la ciudad, a la que acuden repobladores del norte peninsular y de Europa, además de otros lugares de Andalucía y África.

II

La finalización de la guerra de la reconquista da lugar a un periodo de prosperidad local con el consiguiente desarrollo agrario y urbano. Lo que conlleva el establecimiento de numerosas órdenes religiosas en la ciudad.

El sistema del Antiguo Régimen es una sociedad estamental compuesta de nobleza, clero y estado llano o general; la religión ocupa un lugar central en la justificación del orden y la organización social, el sistema de creencias religiosas después de la muerte genera un sistema de recaudación de bienes por parte del clero llamado de indulgencias, a través del cual se pueden redimir las culpas, a la par que se financian iglesias, capellanías y hermandades, etc. Aumentando de esta forma los llamados bienes de manos muertas por parte del clero.

La ciudad de Jerez de la Frontera se dividió, a raíz de su conquista, en ocho collaciones, cada una de ellas sede de una iglesia parroquial. La principal era la colegiata de San Salvador, sede del cabildo eclesiástico, siendo las otras siete, por orden de antigüedad, San Mateo, San Lucas, San Marcos, San Dionisio, San Juan, San Miguel y Santiago. Las dos últimas estaban situadas fuera de los límites amurallados de la ciudad,... A comienzos de la Edad Moderna había ya establecidos en Jerez de la Frontera cinco conventos. Cuatro de ellos masculinos: el de Santa María de la Defensión, cartujo; el de Santo Domingo de Predicadores, dominico; el de nuestro padre San Francisco, Casa Grande de la Observancia, franciscano; y el de la Real y Militar orden de nuestra señora de la Merced, mercedario calzado. Y el quinto femenino: el del Espíritu Santo Corpus Cristo del Rosario de dominicas. A lo largo del siglo XVI se van a erigir en la ciudad otras doce instituciones monásticas. (Diego Caro Cancela, 1.999).

El horizonte religioso de la época se manifestaba en multitud de momentos, funciones y eventos, ya sea llevando el registro y censo parroquial y oficiando los ritos básicos de toda persona, como el bautizo, la boda y el funeral; diciendo misas y haciendo sermones, administrando la confesión y otros sacramentos; predicando, orando y rogando a Dios por la comunidad, además de otras labores asistenciales y de caridad. También suelen llevar la dirección espiritual de las Hermandades y cofradías que se van organizando en la ciudad y que suelen contar con la participación de las llamadas órdenes terceras, compuestas de personas que viven en el siglo pero bajo la dirección espiritual de sus confesores.

Con relación al sistema de valores morales que se inculca a través de los sermones; además de la creencia en la vida en el Más Allá y el juicio final, el cielo, el infierno, el purgatorio y las consiguientes indulgencias para redimir las culpas por las malas acciones o pecados cometidos durante la vida; quizás convenga detenernos en algunas de las palabras clave que condensan los valores ético morales de este sistema, como son la Piedad, la Caridad, la Humildad y el Perdón. Que generalmente argumentaban y explicitaban su sentido y función, en las predicaciones y escritos religiosos de la época, que engarzaban su argumentación en el tradicional modo binario y polarizado de la psicomaquia de virtudes y vicios.

Para ahondar en esta temática podemos escuchar unos fragmentos de sermón, al modo en que Fray Luís de Granada lo hacía :

> *"... La envidia me quita a mi al prójimo y sus bienes. Porque si la caridad me hace uno con el prójimo, y sus bienes los hace más míos por el amor es consiguiente que la envidia que es contraria a la caridad, me quita a mi e igualmente sus bienes, de los cuales yo hasta tal punto no disfruto de ellos, por el contrario, me causan gran tormento por la pestilencia de la envidia." ..." Pero la soberbia, mucho más grave que estos pecados, aleja a Dios del hombre, porque substrayéndole la gloria y el honor debido, lucha contra él sobre la posesión y primado de la Gloria. Porque, aunque todos los pecados expulsan a Dios del alma, la soberbia, sin embargo, lo hace de una manera especial; y por eso se llama máximo delito..."* (Fray Luís de Granada, 2004)

En este orden de cosas, la virtuosa Piedad o capacidad para condolerse con el otro, se puede invertir en impiedad, egoísmo, frialdad e indiferencia hacia el sufrimiento de los demás. Con relación al Perdón, el sermón y la reflexión moral gira en torno a las últimas palabras de Cristo, el perdonar a los enemigos es una diferencia moral fundamental, que desliga de esta forma la venganza de la honorabilidad moral, abriendo el camino a la intervención de la justicia, ya sea divina o humana, con lo que se rompe la cadena de la espiral de violencia por venganza de honor. Otras virtudes que expresan de modo claro connotaciones con el orden establecido son la sumisión, la obediencia y la humildad; todo un síndrome de valores ético morales que posibilitarán establecer un equilibrio de siglos, y que en lugares como el que estamos investigando, supondrán una efectiva capa de impermeabilidad para las ideas y consignas liberales y radicales, posibilitando al novelista Vicente Blasco Ibáñez establecer la ecuación que iguala la rebelión social a la soberbia satánica. (Blasco Ibáñez, 1.998)

Pero en general, será la transgresión de este conjunto de valores morales cristianos, además del incumplimiento y dejación de otros preceptos y normas establecidos por los códigos ético-morales y códigos de justicia, los que den lugar al pecado y consiguiente sentimiento de culpa, incluso sanción por parte de la justicia en función de la gravedad del daño o delito cometido. La penitencia estaba establecida según costumbres y leyes en proporcionalidad a las infracciones, y las expiaciones pueden ir desde un número concreto de oraciones con el consiguiente arrepentimiento, hasta las flagelaciones conocidas como la disciplina de Dios, realizada en público y penitente desfile procesional.

El síndrome de la constricción por arrepentimiento de la transgresión ético moral, conlleva un sentimiento de culpa, malestar y dolor espiritual que tradicionalmente se ha representado con las lágrimas y ánimo compungido, además del sincero y sentido arrepentimiento. Lo que musicalmente se viene interpretando a través del canto de los Salmos bíblicos, especialmente el conocido Miserere del rey David, del que popularmente decían que "lloraba canales" por su sentimiento de culpa o arrepentimiento por el delito cometido.

También resulta significativo que a nivel popular y en la mecánica social y cultural de la expiación carcelaria del delito, sea la cárcel el principal foco emisor de saetas, dirigidas por los presos que cumplen condena a los pasos de las sagradas imágenes. Con relación a la ley,

justicia y castigo divino, y los códigos civiles y penales del Estado, los dos sistemas pueden ir juntos y solaparse históricamente, ya que mantienen relaciones de precedencia y correspondencia, aunque también divergencias y tensiones contrastadas de intereses diferenciados. Pero para la época y contexto que estamos estudiando, las saetas que cantaban los presos desde las celdas de la cárcel pueden ahondar en hacer explícito este síndrome moral de la culpa y el castigo por el delito, arrepentimiento y expiación, rogativas a la piedad y justicia divina, conjunción en definitiva entre el sistema de creencias, moralidad y códigos de justicia que se solapan.

En la novela del jerezano y jesuita Luís Coloma, el protagonista se encuentra en la cárcel acusado de asesinato por unos testigos falsos. Son los tiempos de revueltas de la primera república en el siglo XIX.

Nuestro autor sitúa el clímax emocional de la novela en el momento en el que el desfile procesional se para frente a las ventanas de la cárcel, momento en que otros años se liberaba un preso, pero que no es el caso de estos años de tensiones:

> *"...La cofradía se acercaba en efecto, y era la única que había osado salir aquella Semana Santa: miedos de trastornos y temores de irreverencias, habían retraído a los cofrades de las otras, con esa tímida prudencia que alienta la osadía del enemigo;.... Los cofrades del Cristo, por el contrario, gente en su mayor parte de los barrios bajos..., empeñáronse en sacar a la calle a sus imágenes,... y en llevarlas según su tradicional costumbre a visitar a los presos de la cárcel entre cuyos muros se albergaban no pocas veces algunos de sus cofrades....Cerró la noche con grande oscuridad,... cuando un clarín destemplado y lastimero como un lamento, anunció a lo lejos que la cofradía se acercaba: ... la imagen de Cristo, de tamaño natural enclavada en la cruz, se detuvo a la entrada de la plaza,...mientras hombres cubiertos de luto hacían resonar tambores destemplados... Una voz clara y vibrante rompió entonces el silencio solemne que millares de personas guardaban en la inmensa plaza, entonando desde la cárcel una de esas extrañas y lúgubres melodías que llaman saetas,... la voz, quizá de un ladrón, quizá de un asesino,... fue la señal: mil saetas diversas salieron al punto de todos los ámbitos de la plaza, cuando llegó la Dolorosa, le cantaron desde la cárcel:*
>
> Una ...
>
> Por allí vienen María,
> María, Madre del Valle, En
> el corazón te tengo.
> ¡Madre, no me desampares!
>
> Otra...
>
> Las estrellitas del cielo Van
> corriendo por su cara,
> Lágrimas que a su hijo lloran.
> Y que consuelan mi alma.
>
> *La procesión se detuvo en medio de la plaza, vueltas las imágenes hacia la cárcel,... los presos todos se agolpaban a las rejas,... en la vecina reja cantaba un preso:*
>
> Alza los ojos y mira Ese señor soberano,
> Que si estás arrepentido, El remedio está
> en tu mano.

En aquel instante la testigo falsa cayó rodando al suelo, y mordiendo el polvo de la tierra se arrepintió de veras: allí prometió confesar sus culpas,... La procesión comenzó a desfilar lentamente por la calle opuesta adonde había entrado ,... y cuando la Virgen comenzó a ponerse en movimiento,una voz muy vibrante, pero muy conmovida, muy temblorosa, cantó desdela última reja de la cárcel:

Madre bendita del Valle Que por mi
lloraste tanto, Condenado estoy a
muerte... ¡Ampárame con tu manto!

Un sollozo inmenso respondió en la plaza a la saeta del preso,..." (Luís Coloma, 1936).

Santa María del Valle. Fotografía Manuel Lorente

Con relación al ambiente y religiosidad popular de la Semana Santa jerezana del último cuarto del siglo XIX, un texto de Manuel Caro Cancela, citado por el especialista Bettes, nos ilustra sobre el ambiente popular de la siguiente forma:

"... Cancela pone el dedo en la llaga, al sacar a relucir un tema siempre motivo de controversia, la denuncia de aquellos que en vez de seguir los desfiles procesionales con fervor y recogimiento, lo hacen como si se encontrasen en una romería desenfrenada:

"...No quiero sin embargo este año, dejar desapercibido sin una pequeña protesta; no quiero que pase, sin exponerlo en ligera pintura, lo que ocurre en la madrugada del Viernes Santo; quiero, en fin, romper una lanza en defensa del culto católico, miserablemente vejado por algunos,..."

"... La escena es por ejemplo el Arco de Santiago, corrillos de trecho en trecho, alimentan el entusiasmo de un voceador; la animación progresa, no se dan descanso, una saeta interrumpe a la otra; llega un momento en el que no hay dique humano que haga callar el vocerío... es un coro infernal, una olla de grillos, donde por resultado la más de las veces, que a falta de voz hablan las manos, de las manos se pasa a los palos y de los palos a las navajas, si es que antes no hubo un chuzo y un farol adheridos a una mano de un hombre sereno, que acalla tal entusiasmo lírico, religioso, pagano". (Repetto Bettes, 1.999).

Otro testimonio del año 1880, publicado en los llamados "ecos" de la revista "Asta regia" de la Semana Santa de ese año, nos dice:

"... nuestro señor de la Expiración llegó a la cárcel en la noche del Viernes Santo, en medio de una lluvia de saetas, y podemos asegurar que los presos de aquel recinto, son los devotos músicos que con más entusiasmo saludan a la imagen espirante. La plaza de Belén estaba llena, como lleno el ambiente de las voces que pedían al Cristo la libertad de sus encarcelados; como si los hubiera llevado allí la maldad y no la justicia. Después del concierto y ya junto a la colegial, algunos aficionados a lucirse se dieron de puñaladas. La sangre corrió como el agua, y ni un agente del orden apareció. ¿ Para qué?

Recogidas las procesiones, tornó la tranquilidad y el sosiego, y desde ese momento al que escribimos esas líneas, sigue Jerez con su calma acostumbrada, y con su tranquilo y tradicional carácter". (Repetto Bettes, 1.999).

La cárcel y el bullicio de Santiago son dos ambientes en los que se manifiesta la religiosidad popular y la emotiva oración por saetas, el uno es un lugar de expiación de culpas, el otro de celebración festiva, porque el evento de la Semana Santa, además de la rememoración de la Pasión de Cristo, en su dimensión educativa, religiosa y evangelizadora, es una fiesta social y lugar de encuentro de los diferentes sectores sociales, un drama en el que se ritualizan polaridades y tensiones de todo orden. Las saetas jerezanas emergen a mediados del siglo XIX, son de creación popular y su desarrollo embrionario tiene que ver con el periodo de prohibición de las cofradías, periodo de setenta años que va desde el 1771 hasta 1851, en ese tiempo las procesiones salen de manera más esporádica y con el solo cortejo devocional, relajándose el sistema y reglamento de las cofradías con sus repertorios de trompetas de dolor, salmos y cantos compungidos, que de esta forma permiten que las tonadas populares de expresión compungida y adaptación religiosa encuentren forma y viabilidad para prosperar hasta el día de hoy.

Saetero en el bullicio. Fotografía Manuel Lorente

El milagro para el popular cante jerezano, resultó ser la captura de la emoción ritual que desprendían las imágenes de los pasos, los salmos se cantaban en latín por lo que no se entendían y para el pueblo no tenían sentido explícito, solo el carácter compungido que venía a reforzar la fuerza expresiva y el dispositivo simbólico y verismo de las imágenes. Pues bien, este modo de oración cantada o diálogo con las imágenes sagradas de Semana Santa, perfilan una forma de saeta jerezana diferente, corta y hablada, con un solo quejío, pero dicha con dolor y garra. Se le suele atribuir a Manuel Torre su creación, pero eso es exagerado e incierto, lo que si parece resultar más verosímil es que fuera este cantaor de "sonios negros", el que la diera a conocer en Sevilla en los albores del siglo XX. Algunas de las saetas que grabó Manuel Torre dicen así:

Se oscurecieron
Los cielos se oscurecieron
AAAy
Y se eclipsó el sol y la luna,
Porque lo ponen en cueros
Y le dan azotes crueles
Amarraito a una columna

AAAy azotes crueles
Le dieron amarraito a una columna.

Por no saber que hacerle
AAAAy
Le escupen y le abofetean
Y lo coronan de espinas
Y la sangre le chorrea
Por su carita divina.
AAAYYY
y la sangre le chorrea
por su carita divina.

Saetero y Cristo de la Expiración en San Telmo. Fotografía Manuel Lorente

Si bien se las suele llamar saetas por seguiriyas, pensamos que lo importante es su carácter compungido y doloroso, ya que tanto la métrica del verso, el compás y la poética difieren un tanto. Lo que comparten fundamentalmente es la emoción. Otras saetas y saeteros importantes en la evolución de este palo, han sido entre otros muchos jerezanos, el Gloria, que dejó una versión especialmente repetida en los repertorios:

Toitas las mares
Tienen penas y amarguras
AAAY penas y amarguras,
Pero la tuya es la mayor
Por que lo llevas delante
Amarraito como si fuera un traidor.

Esta saeta es importante por su excelencia musical y poética, lo primero está demostrado por la cantidad de repeticiones, presencia y vigencia en los repertorios, lo segundo porque su poética matrifocal evidencia una correspondencia analógica entre lo divino y lo humano.

Años más tarde y en pleno siglo XXI, la saeta sigue viva, hemos hablado con los directivos de la peña flamenca más antigua de Jerez de la Frontera y nos cuentan del esfuerzo realizado desde los años setenta del siglo XX, con la organización del pregón flamenco y el concurso de saetas en la calle. También hemos hablado con Juan Romero Pantoja "El Guapo", que nacido en el año 1924, aún conserva unas facultades de voz admirables, nos recibió amablemente en su casa y nos contó sus anécdotas y vivencias sobre el cante flamenco en general y el mundo saetero en particular, en el que está considerado y reconocido como el Saetero Mayor de Jerez por la Cátedra de flamencología y Saeta de Oro en Sevilla; su aportación parece estar, además de por su magnifica interpretación, en la

adecuación de las letras de las saetas a los pasos y advocaciones correspondientes, aparte de como dice, *"cantarlas como nadie lo espera y hacerlas diferentes"*. (J.R. "El Guapo", 2.008).

Con relación a la vigencia y frescura de la saeta jerezana, más allá de la mera y habitual repetición de las de siempre, nos contaba el joven pregonero Antonio Moure, que hace muy pocos años, en un conocido local en el que se reúnen los cantaores en semana santa, en una céntrica calle de obligado paso para las procesiones, escuchó cantar a un joven cantaor llamado el "Barullo" una letra nueva a la Virgen del Transporte, la letra hablaba de Curro de la Morena, un cantaor local de mediana edad que había muerto hacía poco, y decía así:

> Virgen mía del Transporte
> Este año llevas doble pena
> Tu hijo que se te ha muerto
> Y Curro de la Morena.

La anécdota es, aparte de la original letra, que el cantaor quedó atrapado en la emoción de la saeta y no podía terminarla, teniendo que acudir su padre, Manuel Moneo, también cantaor que allí estaba, para ayudarle a rematar el cante. (Antonio Moure,2.008)).

III

A partir del Siglo XVI las Hermandades y Cofradías de Semana Santa, bajo la dirección espiritual del clero, serán las encargadas de organizar esta ceremonia urbana que de forma periódica rememora y representa la Pasión de Cristo. El desfile religioso no solo cumplirá la función de llevar la religión a los más alejados de la iglesia, el evento forma parte de un programa evangelizador que parte de la contrarreforma católica iniciada en el Concilio de Trento y su adecuación a través de los Sínodos regionales a las necesidades de los nuevos territorios anexionados; especialmente y en lo que nos afecta ahora, al uso de las sagradas imágenes en este proceso evangelizador, lo que dará lugar a un extraordinario auge de los talleres de imaginería, además de la normativas para estos desfiles ceremoniales.

Las Hermandades y Cofradías cumplen con la misión de sacar a la calle un desfile urbano de penitencia y los pasos con las sagradas imágenes, pero también e históricamente han cumplido otras funciones asistenciales en los enterramientos y hospitales, de caridad hacia las viudas, huérfanos y otros necesitados de las parroquias.

Si en el siglo XVI las procesiones todavía eran unas pocas y modestas, con el tiempo adquieren un gran desarrollo e importancia que se expresa en el cuidado y reglamentación que los Sínodos regionales hacen al respecto, pero también en el tacto para con estas organizaciones que parece ser que habían adquirido la dimensión de poderes fácticos. (Reppeto Bettes, 1.999). Lo que puede explicar definitivamente la radicalidad de la prohibición de las cofradías jerezanas en el año 1771 por parte del estado ilustrado de Carlos III.

Durante estos siglos, la ceremonia cumple una función evangelizadora que da a conocer la Pasión de Cristo, los valores ético morales del cristianismo, y mueve a la oración con Dios, pero el evento ritual está insertado en el corazón de la urbe y su articulación se lleva a cabo desde de las jerarquías y la autoridad, que de esta forma se exteriorizan y se hacen visibles cada año; lo que nos recuerda la letra del saetero Juan Romero Pantoja el "Guapo": Silencio pueblo cristiano // ya está el dolor en la calle // lo saca el condesito Casares // como tos los años lo hace. (Entrevista J.R."E1 Guapo", 2.008)

Cristo de la Expiración en San Miguel. Fotografía Manuel Lorente

Sugerente saeta que nos recuerda la clarificadora explicación que sobre el sentido de la dramatización del Mayor Dolor, nos ofrece el antropólogo Carmelo Lisón Tolosana en su antropología cultural de Galicia, y que no es otra, según este maestro de la antropología española que procurar *"el deseo del orden aunque nos pese"*. (Lisón Tolosana, 1.990). De manera que el asunto de la rememoración del hecho histórico de la Pasión en la ceremonia urbana de una agrociudad aristo-popular, además de tener una función evangelizadora, condensa y expresa sentidos que van más allá de los estrictamente religiosos, alcanzando el ámbito de la enculturación tradicional para la renovación cíclica del orden social establecido.

Pero avanzando por partes, el sistema de indulgencias está operativo y es un modo de canalizar recursos a través de donaciones testamentarias y limosnas para potenciar el desarrollo de una conmovedora imaginería de retablos y esculturas en madera policromada, imágenes sagradas que atraerán y movilizarán - en el modo de la religiosidad popular- a su propio cortejo devocional; imágenes que como hemos dicho, están dirigidas a educar por un lado, pero también a conmover a través de los sentidos a un público generalmente analfabeto y en el mejor de los casos iletrado, pero que por su fuerza expresiva y verismo dan lugar al fenómeno de la religiosidad popular, como universo mental en el que se confunde el significante con el significado, lo que ha dado lugar a hablar de idolatría y paganismo.

Estas imágenes religiosas están cargadas de sentidos que se deslizan en forma de recuerdos y afectos que se suceden como una evocativa cascada de deslizamientos analógicos, transcurriendo con los pasos de la procesión y dando lugar a una sinfonía silenciosa de sensaciones, imágenes y recuerdos de personas queridas y ya ausentes, así como, oraciones mentales que elevan rogativas de profunda emotividad.

Una importante interpretación lírica de este momento es la que nos ofrece Antonio Gallardo Molina, conocido como el poeta de Jerez, que en su pregón de Semana Santa recuerda emocionado la ausencia de su padre y lo expresa de esta forma :

".. .Más todo tiene su fin.
Y a él le llegó su hora
Un ocho del mes de Marzo
Sin crepúsculo ni aurora.
Día de San Juan de Dios.
Domingo de tristes sombras
Que me dejó el corazón
Como un almendro sin hojas.

Se me derrumbó la vida.
Me sentí como el que flota
Por los mares tenebrosos
De la soledad más sola.
Tenía familia, amigos,
Y el cariño de mi novia.
Pero padres como él
No los prodiga la historia...

Al siguiente Viernes Santo,….

Dejé pasar tus varales

Y un candelabro de cola

Me tocó en el corazón

y fui de tu llanto esponja.

Caminé detrás de ti

Como camina un autómata,

Con el cuerpo hecho pedazos,

Y en el alma una amapola.

Lloraba al revés, por dentro,

Como de veras se llora Cuando
una banda de música Te va
clavando las notas.

Lloré con tanto dolor Que en mi
sangre faraona La barca del
sentimiento Se me hundió sin
banderolas. Me pareció que
aquel viernes, Al llegar a la
rotonda, Mi padre me sonreía
Con su cigarro en la boca.

(Antonio Gallardo Molina, 1999).

Todos los pregones jerezanos que he podido cotejar, tratan el asunto de la evocación y sentimiento de la ausencia de seres queridos y hablan de padres, abuelos, hermanos e hijos que ya se fueron y que cada año vuelven como una brisa de emotivo llanto y recuerdo en el aire y mirada de estas imágenes sagradas que acercan, transportan y elevan los mensajes, ruegos y emociones del devoto hasta el cielo cristiano de la resignación.

El dispositivo simbólico accionado a través de los desfiles de esta ceremonia urbana que dramatiza el mayor dolor se dispara en todas las direcciones posibles, el sentido de renovación del orden establecido y la sumisión expresada a través de la participación e integración es uno de ellos y quizás el fundamental; pero también es el momento para que se expresen y dramaticen tensiones urbanas como las rivalidades entre parroquias, competencia que se expresa en la ostentación del lujo entre cofradías, diseño de los recorridos y horarios urbanos del desfile; fisión entre segmentos del mismo nivel de segmentación, pero también fusión que implica la visita y parada a los otros templos durante el recorrido de los desfiles, en tanto que estación recompensada con indulgencias. Lo que supone una especie de sociabilidad local que trasciende las polaridades y rivalidades parroquiales para alcanzar el sentimiento compartido de pertenencia e identidad local jerezana, lo que ellos llaman con orgullo su "Jerezalen" (Antonio Moure, 2008).

IV

De otra parte, los desfiles son una auténtica exteriorización de las jerarquías sociales, las subastas de las insignias y posiciones en el desfile son la principal fuente de ingresos de la cofradía y los pujantes son los más pudientes, generalmente el prioste de las procesiones solía ser un conocido caballerito. La identificación de algunas cofradías con importantes familias locales, recuerda el asunto de la banderías y tiene reminiscencias feudales. De manera que durante los Sínodos encargados de ajustar las directrices del Concilio de Trento, se anda con mucho tacto con las cofradías que, como hemos dicho, parecen haber alcanzado la dimensión de auténticos poderes fácticos. La exteriorización jerárquica de las familias nobles es una querencia constante en los desfiles procesionales de la Semana Santa, con la consiguiente afirmación y expresión de su posición y liderazgo social a través de su adscripción a determinadas imágenes del culto, Hermandades y redes sociales.

La prohibición expresa de las cofradías de Jerez de la Frontera por parte de las Cortes de Castilla en el año 1771, expresa la culminación de un proceso de tensiones de poder entre la nobleza de origen feudal y el nuevo modelo y burocratizado Estado Absoluto e Ilustrado, proceso de irreversible concentración del poder frente a la tradicional fragmentación medieval, con las consiguientes resistencias.

Pero a mediados del siglo XIX y pasado el tiempo de las prohibiciones ilustradas, después de las revoluciones liberales y desamortizaciones, la nueva oligarquía que resulta de la fusión entre la decadente nobleza y la burguesía ascendente, encarna su posición y vuelve a manifestar y exteriorizar su poder y jerarquía en los desfiles de Semana Santa; de manera que la prosperidad de las respectivas Hermandades y Cofradías dependerá de la presencia y presidencia de estos prohombres.

El nuevo periodo de esplendor, tras la breve crisis de la primera república, transcurre durante la llamada Restauración y con las nuevas oligarquías resultantes de las desamortizaciones de los bienes religiosos y comunales, que dan lugar al desarrollo del capitalismo agrario y al paradigma latifundista más importante de España, creando un modelo prácticamente inalterable hasta la segunda mitad del siglo XX; siglo en el que las mismas instituciones estatales y sus más altos representantes asumirán la presidencia honorífica de las cofradías, desde Alfonso XIII y los príncipes de Asturias, hasta el dictador Primo de Rivera; también y más recientemente, las mismas autoridades que presiden las instituciones locales del Estado democrático, se sientan en los palcos de las tribunas que presiden el paso organizado de las diferentes procesiones y cofradías.

De manera que podemos considerar como una constante de la ceremonia, la exteriorización jerárquica, que de esta forma se afirma y legitima en el ejercicio de la autoridad, ocupando los lugares privilegiados en el protocolo y presidencia en las tribunas y desfiles de esta especie de evento total; evento que contra todo pronóstico y que pese a las previsiones modernas de progresiva laicidad social y cultural del Estado democrático, estamos viendo como no solo conserva sino que también afirma su tradición de forma progresiva cada año que pasa.

Durante estos últimos años he podido comprobar la saludable vitalidad de las Hermandades y Cofradías jerezanas, también conversar con los hermanos de la Cofradía del Cristo de la Expiración cuando estaban preparando la coronación de su Dolorosa la Virgen María del Valle, que se llevó a cabo a lo largo del año 2008, con la colaboración del mundo del flamenco para la realización de eventos y las consiguientes y necesarias recaudaciones.

V

Pero volviendo hacia atrás en el tiempo, entre lo más llamativo del periodo barroco encontramos los llamados penitentes flagelantes, reminiscencia medieval que acabará resultando impúdica, que tiene su explicación a través del sistema de expiación o de la llamada disciplina de Dios, de hondas raíces en la tradición cristiana medieval; el ambiente

festero también es importante en la celebración del evento, por lo que en la tierra del vino, era normal por esta fechas el pleno rendimiento de las tabernas; asunto que se tuvo en cuenta a la hora de efectuar la crítica para descalificar y prohibir las cofradías de Semana Santa en Jerez en el año 1771.

La Piedad. Fotografía Diego Romero

De este periodo barroco es la adecuación del tema compuesto de la Piedad, a las necesidades del cortejo procesional y la división general de los pasos con la Virgen y el Cristo en sus diferentes advocaciones. Pero Dolorosas y Cristos en su dramatización de "la primeridad y ultimidad" o de "la vida y la muerte", como gusta decir al antropólogo Carmelo Lisón (Lisón Tolosana, 1998); representan las secuencias y momentos del drama que se representa, focalizando con naturalismo el desarrollo y desenlace histórico del proceso que acaba en domingo de resurrección. Como hemos dicho, desgajada del conjunto de la Piedad, la Mater Dolorosa adquiere un gran relieve en el paso procesional, mantendrá su corona y representará su visible afectación con lágrimas y gesto facial compungido, en otros casos además, expresará su dolor con cuchillos o puñales clavados en el corazón. La imagen de la Mater Dolorosa barroca es conmovedora y transmite su dolor a la par que conmueve al devoto cuando la observa pasar desconsolada, provocando de esta forma una empatía emocional que hace aflorar las lágrimas contenidas del devoto, en una especie de abreacción emocional por el efecto del verismo escultórico y de la consiguiente identificación y transferencias analógicas. El modelo más o menos repetido, con más o menos variaciones de color, bordado y riqueza del manto o palio, se va a diferenciar

también por advocaciones que hacen alusión a una especie de síndrome compungido del mayor dolor. La Amargura, Lágrimas, Dolores, Mayor Dolor, Angustias, Amparo, y otras, son advocaciones marianas que vienen a expresar un modelo de enculturación socio cultural a través de los nombres impuestos a las mujeres de este contexto católico.

La Dolorosa. Fotografía Diego Romero

Con el barroco la representación mariana de los primeros cultos cristianos de Jerez, se ha transformado en la Piedad, que independientemente de su dimensión religiosa o quizás de forma complementaria, está enfatizando y expresando emociones y valores que en un modo virtuoso construyen un modelo simbólico, que viene refrendado por la imagen de la corona. En definitiva, nuestro acorde de tónica religiosa se reviste de una serie de armónicos sociales, ético-morales, políticos, artísticos, para condesar y expresar el modelo matrifocal. En el contexto descriptivo del desfile procesional barroco, todavía podemos ambientar el escenario con el canto del Stabat mater, además de las llamadas trompetas bocinas de dolor, penitentes de luz, flagelantes que se azotan mientras sangran y otros componentes, para y según pasa el tiempo, también acompañarse de bandas de música e incluso saetas flamencas durante el siglo XIX.

Pero la matrifocalidad como perfil simbólico socio cultural, efectuará una transferencia analógica desde la imaginería procesional de Semana Santa, hasta la cultura popular del Cante Jondo, especialmente durante el tiempo que va desde finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX, y coincidiendo con las fechas de la prohibición ilustrada de las Cofradías de Semana Santa entre los años 1771 y 1850 en Jerez; tiempo durante el cual

emerge el cante jondo, especialmente la forma musical conocida como la seguiriya, forma poético musical de gran intensidad expresiva en la que podemos observar relaciones de precedencia y correspondencia con el tema de la Piedad. Letras populares en los albores de este género de música oral, todavía de arriesgada atribución de autoría, nos ponen en evidencia y confirman las relaciones de precedencia, correspondencia y transferencia del tema de la Piedad y consiguiente matrifocalidad:

- Contempladme a mi mare// que no llore más,// que a mi me dejas que muera rabiando// en el en el hospital.
- En el hospitalico// a mano derecha,//allí tenía la mare mi alma//su camita hecha.
- Oleaitas, mare, de la mar,//¡qué fuerte veneis!//se habeis llevao a la mare de mi alma//y no me la traéis.
- Con que grandes// duquelas le pió a Dios// que la liviara// que la liviara las que tiene mi mare en su corazón.
- Se me murió mi mare// se me acabó a mi el gusto// yo voy a vestir a mi corazon// de negro luto.

La relación madre-hijo unida por el sentido de afecto y lealtad, la encontramos en la mayor parte de estas letras populares; pero ahora el sentido profundo que late y que se enfatiza a través del sentimiento es el sufrimiento social y el dolor, ya que las madres del pueblo en aquel tiempo y después de haber dado a luz una numerosa prole, en la cumbre de sus años se solían encontrar, viudas, solas y enfermas, siendo por tanto, un emotivo tema social para la cultura expresiva popular.

Las desamortizaciones, las exclaustraciones y supresión de órdenes monacales a principios del siglo XIX, hicieron quebrar las tradicionales formas de ejercer la asistencia y la caridad para con los necesitados, en unos tiempos de terribles y precarias condiciones de vida, difíciles de imaginar desde el siglo XXI. Esta mecánica de la captura de la emotividad ritual y la consiguiente transferencia analógica desde la culta imaginería religiosa hasta el ámbito de la cultura popular, será un logro de primera magnitud para la configuración de la solera del cante jondo; en tanto que por aquí y de esta forma se forjó un emotivo repertorio cantaor antes de que hubiera conciencia de género musical ni profesional.

Recapitulando diremos que hemos partido de la consideración de la cultura como un conjunto de sistemas que mantienen relaciones y correspondencias entre sí; también que aunque la investigación se ha remontado hasta el siglo XIII, lo histórico se ha supeditado al interés y paradigma antropológico, de hecho el trabajo cuenta y parte del necesario trabajo de campo en el lugar y forma parte de una investigación más extensa. En el presente artículo hemos realizado una definición de la matrifocalidad a partir de la observación de las relaciones de precedencia, correspondencia y traslación poética de la Piedad matrifocal, desde el ámbito de la imaginería religiosa hasta el emergente Cante Jondo. Lo que viene a suponer una especie de modulación socio cultural que se corresponde con la crisis del llamado Antiguo Régimen y la quiebra de la hegemonía absoluta del estamento religioso en el siglo XIX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De SOPRANIS, Hipólito S. Y LASTRA Y TERRY Juan de. *Historia de Jerez de la Frontera. Desde su incorporación a los dominios cristianos 1255-1492 y el siglo de oro*. Editorial Jerez Industrial, tomos I y 11,1964.

TURNER, Víctor. *Proceso Ritual. Estructura y antiestructura.* Editorial Taurus, Madrid, 1988.

CARO CANCELA, Diego (coordinador). *Historia de Jerez de la Frontera.* Tomo 2. Servicio de publicaciones Diputación de Cádiz, 1999.

DE GRANADA, Fray Luís. S*ermones de Santos II/2.* Obras completas XLIII. Edita Fundación Universitaria Española. ISBN: 84- 7392-346-4. Depósito Legal: M.31.770-2004.

BLASCO IBÁÑEZ,Vicente. *La bodega.* Ediciones Cátedra, 1998. Madrid.

COLOMA, Luís. *Juan Miseria*, Bilbao, 1936.

REPPETO BETTES, José Luís (coordinador). *La Semana Santa en Jerez y sus cofradías.* Ayuntamiento de Jerez, 1999.

TORRE, Manuel. CD Vol. I. Centro Andaluz de Flamenco. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. 1995.

Entrevista con JUAN ROMERO "El Guapo", con fechas del 12 de enero de 2008, el 26 de enero de 2008 y el 17 de febrero de 2008.

Entrevista con ANTONIO MOURE, del 23 de enero de 2008.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *Antropología Cultural de Galicia*. Edita Akal universitaria, 1990. Madrid.

GALLARDO MOLINA, Antonio. *Por la Porvera Camina. Poemas y Plegaria a la Soledad.* Artes Gráficas Delcast.S.L. Depósito Legal: CA-629/1999.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo. *"Per signa ab signata",* Revista Fundamentos de Antropología n° 8/9. Diputación de Granada. 1998.

EL ESTILO "RASGUEADO" DE LA GUITARRA BARROCA Y SU INFLUENCIA EN LA GUITARRA FLAMENCA: FUENTES ESCRITAS Y MUSICALES, SIGLO XVII.

Norberto Torres Cortés

Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Lyon II, Diplomado en Guitarra Clásica y Solfeo por el Conservatorio de Música de Vénissieux (Lyon), Profesor Titular de Filología Francesa desde 1987, con plaza definitiva en el IES Alborán (Almería), Doctor en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad de Almería.

Resumen:
En nuestra tesis doctoral (Torres, 2009), hemos podido observar, utilizando fuentes musicológicas, iconográficas y escritas, el paso de la guitarra popular rasgueada a la guitarra flamenca en España, y particularmente en Andalucía, desde el siglo XVI al XIX. El trabajo que proponemos a continuación se centrará en las fuentes del siglo XVII, con la popularidad de la guitarra "española" o "rasgueada" durante el Barroco, los barberos como primeros "tocaores" de este estilo, la guitarra "rasgueada" en el teatro del Siglo de Oro, el análisis de fuentes musicales italianas y francesas que dan cuenta de la popularidad del rasgueado en Europa, el estudio del repertorio rasgueado de Luis de Briceño y Gaspar Sanz, siempre desde el contraste entre fuentes musicales y escritas, para señalar los elementos que perdurarán y cristalizarán en el toque flamenco decimonónico.

Palabras claves: guitarra popular, rasgueado, guitarra rasgueada, guitarra barroca, guitarra flamenca.

The "Strumming" Style of Baroque Guitar and its Influence on Flamenco Guitar: 17th Century Written and Musical Sources

Abstract:
In his doctoral thesis (Torres 2009), which draws on musicological, iconographic and written sources from the 16th to the 19th century, the author traces the influence of the popular strummed guitar on flamenco guitar music in Spain, especially in Andalusia. This article focuses on 17th century sources and explores a range of issues such as the popularity of the "Spanish" or "strummed guitar" during the Baroque period; the fact that barbers were the first guitarists to play in this style; the "strummed guitar" in Golden Age theatre; an overview of French and Italian musical sources which reveal the popularity of strumming in Europe; and a study of the strummed repertory of Luis de Briceño and Gaspar Sanz. Throughout, Torres contrasts musical and written sources to identify those elements that would endure and eventually crystalize in 19th century flamenco guitar music.

Keywords: popular guitar, guitar strumming, Baroque guitar, flamenco guitar.

Torres Cortés, Norberto. "El estilo "rasgueado" de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: fuentes escritas y musicales, siglo xvii". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 288-320, 2012, ISSN 1138-8579.

En nuestra tesis doctoral (Torres, 2009), hemos podido observar, utilizando fuentes musicológicas, iconográficas y escritas, el paso de la guitarra popular rasgueada a la guitarra flamenca en España, y particularmente en Andalucía, desde el siglo XVI al XIX. Uno de los periodos más interesantes que nutrirá los futuros toques y bailes flamencos lo tendremos en el siglo XVII y la práctica en toda Europa de la guitarra barroca "rasgueada" o "guitarra española". Nuestro artículo, con una selección de fuentes escritas y musicales, documenta esta perspectiva de lo popular rasgueado a lo flamenco en la guitarra.

1. POPULARIDAD DE LA GUITARRA "RASGUEADA" EN EL SIGLO XVII

La popularidad del instrumento rasgueado es un hecho palpable a principios del XVII. Definiendo la palabra guitarra, en su "Tesoro de la Lengua Castellana" editado en 1611, Sebastián de Cobarrubias escribe con malhumor que se trata de:

> *"Instrumento bien conocido y exercitado, muy en perjuyzio de la música que antes se tañía en la vigüela, instrumento de seis y algunas vezes más órdenes. Es la guitarra, vigüela pequeña en tamaño y también en las cuerdas porque no tiene más que cinco cuerdas y algunas son solo de cuatro órdenes, tienen estas cuerdas requintadas que no son unísonas como las de la vigüela".*

Con requintadas, indica que la afinación de la pareja de cuerdas que constituye las órdenes era una en su tono y la otra una octava por encima, afinación que solía usarse a partir del cuarto orden.

Encontraremos más datos complementarios sobre la guitarra a finales del XVI, principios del XVII, en la definición de la palabra vigüela:

> "Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos estimado, y ha avido excelentissimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida porque en ella se ponía todo genero de música puntada y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de cavallos que no sea músico de guitarra" (Paniagua, 1990: 35).

Con ello podemos observar perfectamente el conflicto generado entre el uso de la técnica "punteada" considerada más musical y sofisticada, interpretada en la vihuela por excelentes músicos, y el uso popular de la guitarra "rasgueada", muy fácil de tañer por lo que lo practica todo el mundo, y que produce un "desagradable sonido agudo y sucio" (cencerro).
Arriaga confirma la extraordinaria y rápida difusión de la guitarra a principios del XVII en su aspecto cuantitativo de fabricación y su relación con el uso del rasgueado, en un texto

que, a pesar de su extensión, transcribimos íntegramente, ya que resume perfectamente el contexto cultural de la época en torno a la guitarra:

> *"Estos datos, que las exploraciones en otros archivos sin duda incrementarán, ponen de manifiesto la gran actividad de la violería en España durante los siglos XVI y XVII, y si tenemos en cuenta que el nombre de guitarrero es adjudicado en muchos documentos a miembros del gremio de violeros, se deduce que ya desde fines del XVI la guitarra era posiblemente el instrumento de mayor demanda entre los de cuerda. Sobre el origen de la de cinco órdenes, lo único que queda claro es que nació en España –al igual que la de cuatro-, que a finales del siglo XVI se convirtió en el más popular de los instrumentos musicales españoles y que surgió, por los mismos años y también en España una nueva manera de tañerla: el estilo rasgueado.*
>
> *En muy poco tiempo –entre finales del siglo XVI y, más o menos, 1640- el rasgueo de la guitarra se adueña de calles, corrales de comedias, plazas, ventas y llega hasta el real palacio. A través de las obras literarias es fácil notar su creciente popularidad; en el teatro, por ejemplo, llegó a ser imprescindible como acompañante de las canciones hasta tal punto que en 1615 indica Cervantes, en una acotación del Entremés del rufián viudo, que han de aparecer dos músicos sin guitarras. Junto a otros instrumentos más cultos (como la tiorba, el laúd y el arpa), los escritores españoles se refieren constantemente a la guitarra como instrumento esencialmente popular y omnipresente, y hasta propio de ciertos oficios"* (Arriaga, 1993: 71-72).

1.1. Los barberos, primeros tocaores

Con "propio de ciertos oficios", se refiere al gremio de los barberos, hasta tal punto asociado a este estilo rasgueado, que se le llamará también tocar "a lo barbero". No es una casualidad por consiguiente que los primeros profesionales del toque flamenco fueran también barberos.

Así por ejemplo, estudiando las fuentes musicales en las obras de Cervantes, Querol Galvadá alude al autor del Quijote y a Mateo Alemán en estos términos:

> ***"****Sabido es también de todos cuán aficionados a la guitarra son los barberos de la literatura cervantina. Con ellos no hacía sino encarnar con la mayor naturalidad en sus creaciones uno de los graciosos detalles de la vida social de su tiempo. La guitarra en manos de los barberos constituía una verdadera potencia festiva, y llegó a serles más connatural que la misma navaja. Tanto es así, que según Quevedo, en el "Sueño" titulado "Las zahurdas de Plutón", el tormento de los barberos en el infierno consiste en no poder tocar la guitarra. "Pasé allí, dice, y vi (¡qué cosa tan admirable y qué justa pena!) los barberos atados y las manos sueltas, y sobre la cabeza una guitarra..., y cuando iban con aquel ansia natural de pasacalles a tañer; la guitarra les huía... y ésta era su pena". Y ya antes, Mateo Alemán, en la segunda parte de "Guzmán de Alfarache" dijo: "no pasa un médico sin guantes y sortija, ni un boticario sin ajedrez, ni un barbero sin guitarra, ni un molinero sin rabelico"* (Querol, 1948: 138).

Después de vaciar las obras de Cervantes para localizar referencias musicales, no puede ser más explícito con la guitarra:

> *"El número de veces que Cervantes menciona la guitarra está en relación directa con la popularidad de que gozaba este instrumento. Son tantos los textos cervantinos referentes a la guitarra, que, de ponerlos todos, aún sin comentario alguno, ocuparían algunas páginas"* (Querol, 1948: 138).

Referencias a barberos guitarristas las encuentra en la comedia *La Entretenida*:

> *"No menos importante es el papel de la música en "La Entretenida", si bien está todo concentrado en la jornada III. Hay músicos en el reparto. Si la mayoría de los lectores de Cervantes han notado que casi todos los barberos de sus novelas son guitarristas, en esta comedia nos los presenta también como buenos bailarines, y tan entusiastas, que, por lo visto, contagian hasta a sus propias esposas:*
>
> *"... la barbera*
>
> *que canta por el cielo*
>
> *y baila por la tierra."*
>
> *("Entran los Músicos y el Barbero, danzando al son de este romance":)*
>
> *"De los danzantes la prima*
>
> *es el barbero nuestro,*
>
> *en el compás acertado*
>
> *y en las mudanzas ligero.*
>
> *Puede danzar ante el rey,*
>
> *Y aqueso será lo menos,*
>
> *pues alas lleva en los piés*
>
> *y azogue dentro del cuerpo."*

Localiza además barberos guitarristas en los entremeses *La guarda cuidadosa* y en *La cueva de Salamanca.*

Cervantes nos aporta además en la novela ejemplar *Novela del celoso extremeño* la relación estrecha que existe entre la guitarra popular y su función de acompañamiento de la voz, a la vez que su extensión numérica en cuanto a fabricación, por ser el menos costoso de los instrumentos:

> *"[…] que quiera que sepais, hermano Luis, que la mejor voz del mundo pierde de sus quilates cuando no se acompaña con el instrumento, ora sea de guitarra o clavicímbano, de órganos o de arpa; pero el que más a vuestra voz le conviene es el instrumento de la guitarra, por ser el más mañero y menos costoso de los instrumentos"* (Cervantes, 1998: 110).

Otra referencia célebre sobre barberos guitarristas es la del cordobés Luis de Góngora y Argote (1561-1627) quien escribe en una de sus *Coplillas:*

En mi aposento
una guitarrilla tomo,
que como barbero templo
y como bárbaro toco.

Otro testimonio sobre barbería y guitarra lo tenemos en el entremés *Los sones* (1661) de Villaviciosa, asociado a la danza de la folía, ya fuera de moda en aquella época:

"MÚSICA a 4	*Estas damas ha ya muchos años/ que en esta aldehuela al baile se van;/ porque agüelas de todos los sones/ pandero y guitarra no pierden jamás.*
SIMÓN	*¿Quiénes son viejas tan rotas?*
CARR.	*Las folías, que rasgadas/ salen de en casa del barbero"*

(Flórez, 2006: 58).

1.2. Guitarra "rasgueada" en el teatro del Siglo de Oro

Arriaga nos informa de la presencia de la guitarra tanto en espacios abiertos no regulados (calles y plazas) como regulados (corrales de comedia), espacios cerrados de diferentes estratos sociales (ventas y palacios reales).

Esta omnipresencia del instrumento en el marco más general de los hábitos musicales en todo tipo de espacios y clases sociales españoles, acaba de ser corroborado en todo el Siglo de Oro por María Asunción Flórez en su tesis doctoral (2004) sobre el *"Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras"*. Editada en 2006, la introducción del capítulo 1 que dedica a los géneros musicales en el XVII es particularmente esclarecedora:

> *"Cantar, bailar y tocar algún instrumento parecen haber sido aficiones muy generalizadas en la España del Siglo de Oro independientemente de la clase social de los intérpretes, y a juzgar por los textos de la época, teatrales o no, la mayoría de los españoles eran músicos aficionados, ya que con frecuencia aparecen personajes con notables habilidades musicales, y la música se nos presenta como uno de los entretenimientos sociales más extendidos entre todas las capas sociales, hasta el punto de que ya en la época existía una visión, posiblemente un tanto utópica, de los españoles como gentes tan aficionadas a la música que "no hay artesano que después del trabajo no tome su vihuela para ir a divertirse a las plazas públicas. Son pocos los españoles y españolas de distinción que al cantar no sepan acompañarse con estos instrumentos". Pese a que este tipo de generalizaciones debe ser contemplado con reserva, novelistas de la época como Mateo Alemán, María de Zayas, Mariano de Carvajal y Castillo Solórzano, entre otros, parecen confirmarlo, ya que sus obras, protagonizadas por gentes alejadas del estrato nobiliario pero que abarcan un amplio espectro social, desde pícaros hasta lo que podríamos considerar "clase media" más o menos acomodada, reflejan claramente cómo la música era una práctica habitual tanto de la vida privada como social de la época, pues además de ser un entretenimiento personal e íntimo, formaba parte de las reuniones caseras y, precisamente por ello, constituía una habilidad social muy estimada en los hombres, y especialmente en las mujeres (...)"* (Flórez, 2006: 17).

Por otra parte, José Rey ha reunido y resumido más de un centenar de citas literarias anteriores a 1650 donde vemos la presencia de la guitarra en todos los niveles y ámbitos de la sociedad española durante la primera mitad del siglo XVII (Rey, 1997: 41-100). No vamos a insistir pues en este aspecto, ni transcribir todas estas citas, que harían interminable nuestro texto. Damos por demostrado la popularidad de la guitarra en el XVII, añadiendo un último comentario.

Fuera de España, varios autores se hacen eco de esta afición apasionada por la guitarra que demuestran los españoles, como el francés Pierre Trichet quien escribe en su *Traité des instruments de musique* publicado en París en 1650 que:

> *"La guitare ou guiterne est un instrument de musique grandement usité parmi les français et les italiens mais encore davantage par les espagnols, qui les premiers l´ont mise en vogue et qui s´en sçavent plus folâtrement servir qu´aucune autres nations, ayant une adresse particulière à chanter et sonner leurs sarabandes, gaillardes, spagnolettes"* (Miteran, 1997: 31).

Paradójicamente, a la abundancia de fuentes literarias que nos informan de la popularidad de la guitarra rasgueada, corresponde cierta escasez de fuentes musicales y de instrumentos conservados. Como concluye Arriaga, el propio carácter popular del instrumento puede explicar que no se escribiera su música (Arriaga, 1993: 72).

¡Aunque si nos fijamos en el estudio comparativo entre los músicos italianos y españoles del teórico Pietro Cerone, titulado *El melopeo y Maestro,* publicado en español en Nápoles en 1613, ciudad donde regresó como maestro de capilla en 1609 después de haber pasado varios años en Madrid, la explicación es bien diferente! Alain Miteran ha resumido los cinco puntos significativos de este temprano estudio musicológico comparativo:

> *"1.- Les maîtres italiens sont plus appliqués et empressés.*
>
> *2.- Les élèves italiens sont plus patients.*
>
> *3.- Les Italiens sont plus naturellement portés vers la musique.*
>
> *Cerone cite alors les diverses cours italiennes où pratiquement tous les gentilshommes sont*
>
> *musiciens, alors qu´en Espagne la musique est presque uniquement réservée aux membres du clergé, et pour cela bien dédaignée par l´aristocratie.*
>
> *4.- Il est plus facile d´apprendre en Italie car il y a de nombreuses académies de musique ouvertes à tous.*
>
> *5.- Les Italiens ont, plus que les Espagnols, envie de "savoir" chaque jour un peu plus que la veille"* (Miteran, 1997: 43).

Es sobre todo en la Italia bajo dominio e influencia españoles donde encontraremos la mayor parte de literatura musical escrita para guitarra rasgueada.

2. FUENTES MUSICALES ITALIANAS Y FRANCESAS

El alfabeto adoptado por la guitarra barroca será el del italiano Girolamo Montesardo en un tratado publicado en 1606. Justifica su publicación por el entusiasmo que despierta la guitarra rasgueada y las danzas españolas entre los jóvenes aristócratas de su país:

> *"Ma profession principale est de composer des madrigaux et autres musiques sérieuses. Néamoins, pour faire plaisir à la noble et joyeuse jeunesse, j´essaie de me transformer et d´obéir à son désir. Et, parce que de nombreux seigneurs et gentilhommes que j´ai fréquentés ont toujours désiré savoir jouer de la guitare espagnole, il a été nécessaire, pour leur complaire, que je fasse une étude particulière. Et, parce que non seulement ils ont désiré savoir jouer de cet instrument, mais parce qu´ils m´ont prié chaleureusement, j´ai inventé une règle facile pour leur apprendre à jouer en rythme et en mesure, sans l´aide de notes ni de nombres. Et, pour que chacun apprenne à jouer sur ledit instrument, j´ai voulu mettre à la lumière cette invention nouvelle d´une règle très facile telle que chacun, l´étudiant sans l´aide d´un maître, pourra jouer, de la manière que je vais enseigner, jusqu´à être rapidement assez habile"* (Miteran, 1997: 51).

Montesardo confirma la demanda constante de un público de aficionados que desean acompañarse de forma fácil con acordes, demanda que no ha cambiado hasta nuestros días. El interés variará en función de las modas, tratándose ahora de acompañar danzas consideradas entonces exóticas lo que podríamos llamar la *World Music* de la época, pero la técnica y función musical del instrumento serán siempre las mismas: el rasgueado usado rítmicamente como función armónica, es decir, producir acordes. Como lo hace Montesardo, también se seguirá considerando esta función como pasatiempo o entretenimiento musical, frente a otra actitud, la del compositor, que consiste en componer otras "músicas serias". Hoy se tacharía seguramente de actitud y música comercial la de este autor italiano. ¡Añade las muletillas "fácil de aprender" y "sin necesidad de maestro", recurrentes en este tipo de publicaciones para *dilettanti,* como argumento para ayudar a vender más libros, a mayor beneficio del autor y del impresor!

Sin embargo, es gracias a estos métodos que podemos conocer hoy cómo era la música popular durante el Barroco. Montesardo nos confirma por otra parte el interés de esta joven nobleza por el aspecto rítmico del instrumento, de manera a poder tocar a compás unas danzas que conocen de antemano, y por ello considera inútil escribirlas con notas. ¿Qué es entonces la famosa guitarra española que apasiona al resto de países europeos? Pues eso, principalmente una serie de acordes cifrados rasgueados:

> *"Je dis donc que si l´on veut apprendre à jouer facilement de la guitare espagnole, on devra entre autre pratiquer longuement les alphabets qui vont suivre, les apprenant bien par coeur afin que, voulant jouer une pièce quelconque, on n´ai pas à rechercher les accords"* (Miteran, 1997: 53).

James Tyler (1980: 81), que nos recuerda que el término italiano *battente* corresponde al *rasgueado* español, aporta varias fuentes italianas donde se describe lo que no tenemos en la literatura musical española de la época, descripciones detalladas de la técnica de rasgueado en la primera mitad del siglo XVII.

Foscarini, inventor del estilo mixto que combina rasgueado con punteado, nos dice por ejemplo en 1630 que:

> "…when the player has had practice in moving his hand well and has learned the fingerboard of the guitar, and learned all the chords, it will then be necessary to vary the [right] hand with different kinds of trillo and repicco. And concerning the way of trilling is the advice that with the thumb and the middle finger [respectively] one makes the strokes. For example: A --¡--!-- wich is made with a downward stroke with the thumb and then an up stroke [with the thumb] and similarly with the middle finger [for the succeeding stroke sign]. This is the technique of this percussive ornament if a trillo is needed.
>
> *Note further that the trillo is also made with the index finger dividing the stroke into four parts, i.e. into four quavers if there is a minim. The first down, the second up, the third down, and the four up. But all these should be made with a speed corresponding to the tempo of the piece"* (Tyler, 1980: 84).

La literatura italiana distingue dos técnicas parecidas que llama *repicco* y *trillo,* siendo, sin embargo, el primero más complicado y con mayor vitalidad rítmica que el segundo. Ya en 1608 el teórico Pico describía el *repicco* con las aclaraciones siguientes:

> "To play a repicco one plays four strokes, i.e. two down and two up. The first down is played with the middle finger, the second down with the thumb, the third up is played with the thumb and the ffourth up with the index, playing however only the first cours. A repicco lasts for two [printed] strokes [--¡--!-]" (Tyler, 1980: 84).

Volviendo a Foscarini, comenta que existe en la época varias maneras de practicar técnicamente el rasgueado, describiendo tres:

> "Various shorts of picchi and repicchi are made on the guitar of which I will describe only three principal ones: Firstly. Wanting to play a pattern such as this example: B--¡--¡--!--, you let the two fingers, middle and index, brush softly [downwards] and follow with the thumb, making the sound of the stroke [--¡--] in three consecutive blows in the same amount of time as the stroke. For the upstroke you should do the opposite; the thumb begins up, followed by the index and middle.
>
> The second way: having played the above, then make quickly and simply with all four fingers [a, m. I, p] one stroke [--¡--] and repeat the pattern as above. You should us this style in slow pieces such as Toccate, passi e mezi, Arie di Firenze etc.
>
> The third way will be, in playing this, for example C--¡--¡--!--, you should brush downward with the middle finger, the thumb following and the index quickly makes the same motion, upwards and down-wards making the strings sound many times repeated, adding with the index and middle fingers, i.e. so that the index will brush the stirngs in downward motion and the middle finger goes up. This method will pleasantly sort itself out by ear" (Tyler, 1980: 85).

A pesar de no ser muy explícito en las descripciones, Tyler señala como la tercera propuesta describe un rasgueado seguido sin interrupciones que continúan utilizando aún hoy los guitarristas flamencos (Tyler, 1980: 85).

La guitarra rasgueada está presente en los principales países europeos en esta primera mitad del siglo XVII, lo que nos permite añadir otras fuentes procedentes de otros lugares, como es el caso de Martin Mersenne quien nos dice en su *Harmonie universelle* publicada en Paris en 1636 que:

> *"Je viens aux différentes batteries dont on use en jouant de cet instrument, lesquelles on pratique dans la mesure binaire ou ternaire. La simple batterie de la binaire est composée de deux battements, dont le premier monte et l´autre descend, ou tout le contraire selon la volonté de celui qui touche la guitare. Quand on veut doubler ou tripler cette batterie, on bat 4 ou 8 coups toutes les cordes d´1, de 2, de 3 ou de 4 doigts selon qu´on veut; quand au pouce, il ne bat que la chanterelle en montant et toutes les cordes en descendant. La batterie ternaire simple est composée de trois battements qui commencent toujours en descendant selon le mouvement de la pièce, ce que l´on a coutume de marquer dans la tablature. Quand on redouble cette batterie, elle a cinq battements dont le cinquième coup se fait en descendant, soit du doigt seul, ou du pouce et du doigt; mais l´on entend le coup du doigt distinct et séparé du coup du pouce…il faut remarquer que l´on ne redouble ou que l´on ne triple pas ordinairement les batteries sur les pieces difficiles, mais seulement sur les plus aisées comme sur les passacailles"* (Miteran, 1997: 55-56).

Confirmamos, una vez más con esta fuente, la variedad de rasgueados que ya existen en la época, en los que se utilizan los cuatro dedos de la mano derecha, y donde el número de golpes varía según el rasgueado que se ejecuta, pudiendo ser simple, doble y triple.

Entre las fuentes manejadas como literatura española sobre guitarra barroca existe el caso curioso de un español que publica en París un método muy sencillo al estilo rasgueado con numerosas danzas, que pasamos a analizar a continuación.

3. LUÍS DE BRICEÑO

De supuesto origen gallego por su apellido y varios trazos de dialecto que figuran en su método, poco se sabe de este autor, y las referencias que se conservan tratan de su vida profesional en París, asociada a la alta sociedad parisina. Editado en París en 1626 por Pierre Ballard, dedica a la "señora de Chales", mujer del "noble Philibert de Challes, Écuyer y Seigneur de Challes au Pays de Dombes" su *Método muy facillísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. El único ejemplar conocido se conserva en la Biblioteca Nacional de París. Aunque publicado en Francia, es la única fuente de la que disponemos para conocer la música española durante las primeras décadas del siglo XVII. Su propósito era la introducción del estilo rasgueado o "a lo español" de tocar la guitarra, comparándolo con el laúd para mostrar su sencillez, y defendiéndola contra los que la menospreciaban. Briceño describe en su dedicatoria a este instrumento como:

> *"el más favorable para nuestro tiempo, acomodada y propia para cantar, tañer, dançar, saltar y correr, baylar, y zapatear… Es salsa para el contento, desterradora de pesares y cuidados, pasatiempo a los tristes, consuelos a los solos, alegría a los melancólicos, templança a los coléricos, da seso a los locos, enloquece a los sanos"* (Briceño, 1626).

Nos confirma la popularidad que gozaba la guitarra española y su estilo rasgueado a principios del siglo XVII, debida a su función de acompañamiento de canciones y danzas españolas fáciles de acompañar, para destinatarios que son, en su gran mayoría, simples aficionados.

Además del texto preliminar, contiene una tabla para explicar en tablatura[136] francesa los números y símbolos de los acordes, un método para afinar la guitarra, 31 canciones con acompañamiento de guitarra y 21 piezas para guitarra sola.

John Griffiths, de quien hemos tomado prestado los datos biográficos de Briceño, señala que:

> *"La ausencia de notación melódica es típica de los libros de guitarra del primer tercio del S. XVII, y es el factor que impide una profunda comprensión moderna del estilo musical. Se entiende que estas canciones se cantaban en tonos conocidos y populares, formas o esquemas cuyas melodías se reconocían o por sus nombres o por sus progresiones armónicas. […] Los géneros preferidos son típicos de la música de la época y de los libros españoles de guitarra de la generación siguiente"* (Griffiths, 1999: 698).

Encontraremos así entre las canciones diez pasacalles, ocho folías, con ejemplo de villanos, zarabandas, seguidillas, chaconas, una "danza de el hacha", una pavana y géneros menos frecuentes como la gascona, el rastreado, un tono francés y un sarao español. Para guitarra sola tendremos trece pasacalles, zarabandas, gallardas, una españoleta, una "danza de el hacha" y la fanfarrona.

Desde nuestro planteamiento metodológico, de comparar el contenido de las fuentes musicales sobre guitarra rasgueada con los primeros toques flamencos, hemos pasado a sistema moderno de acordes el cifrado que escribe Briceño en cada canción y pieza.
Después de haber observado la armonía de acompañamiento de todo su repertorio, desde el estudio comparativo con el toque flamenco, por proximidad al toque "por medio" entresacamos las danzas siguientes:

Armonía de la "dança llamada la españoleta" (fol. 6) con 5/ 2/ 3/ 3/ 4/ 3/ 2/ 3/ 5/ 2/ 3/ 3/ 4/ 3/ 2/ 3/ 3/ 2/ 5/ P/ 3/ 2/ 5/ P/ 5/ 5/ 1/ P/ 5/ 1/ P/ 5/ 1/ P/ 5 = Rem/ DoM/ FaM/ FaM/ SibM/ FaM/ DoM/ FaM/ Rem/ DoM/ FaM/ FaM/ SibM/ FaM/ DoM/ FaM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem/ Rem/ SolM/ LaM/ Rem/ SolM/ LaM/ ReM/ SolM/ LaM/ Rem.

[136] Este término musical no aparece en los diccionarios al uso como el DRAE o el de María Moliner. Sí aparece en el *Diccionario de la Música y los Músicos* de Mariano Pérez, obra que hemos utilizado para completar la falta de voces en los mencionados diccionarios de uso común. Nos dice que se trata de "la notación a base de cifras y de letras que se usó para la m. de algunos instrumentos, sobre todo para órgano, clave, laúd, guitarra, vihuela, chitarrone y tiorba, desde el siglo XIV hasta el XVIII" (Pérez, 1985: 247).

Otra aproximación al toque "por medio" la encontramos en la "gran chacona en cifra" (fol. 11) con 3/ 2/ 5/ 2/ 3/ 2/ 5/ 2/ 3/ 2/ 5/ 6/ 4/ 2/ 3/ 2/ 5/ 2 = FaM/ DoM/ Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ Lam/ Si bM/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ DoM.

También en "una gallarda llamada "Las bacas" (fol. 15) con 3/ 2/ 5/ P/ 3/ 2/ 5/ P +/ +/ 1/ P/ +/ +/ 1/ P/ +/ +/ 3 = FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ ReM/ ReM/ SolM/ LaM/ ReM/ ReM/ SolM/ LaM/ ReM/ FaM. En este caso, vemos claramente dos partes, una que gira en torno a Rem con los ocho primeros acordes, cercana a la secuencia armónica del toque "por medio", y una modulación a ReM a partir del noveno acorde.

4. GASPAR SANZ

Con la *Instrucción de música sobre guitarra española, y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza* de Gaspar Sanz (Calanda, 4-IV-1640 – ¿Madrid, 1710?) publicado por primera vez en Zaragoza en 1674, tendremos el tratado más completo de la época sobre el arte del acompañamiento rasgueado, obra que nos aporta varios datos indirectos que podemos relacionar con el toque flamenco.

Sobre las cuerdas dobles de los órdenes, sabemos que se usaban bordones en España, a diferencia de Italia donde se utilizaban cuerdas delgadas. Este aspecto debe de relacionarse con el uso rasgueado de la guitarra para producir lo que llamaban entonces "música ruidosa", frente a otro uso más moderno con sonido más "dulce", el del punteado:

> *"En el encordar ay variedad, porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordon, ni en quarta, ni en quinta. En España es al contrario; pues algunos usan de dos bordones en la quarta, y otros dos en la quinta, y à lo menos, como de ordinario, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer Guitarra para hazer música ruidosa, ò acompañarse el baxo con algún tono, ò sonada, es mejor con bordones la Guitarra, que sin ellos; pero si alguno quiera puntear con primor, y dulçura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas"* (Sanz, 1674: 1).

Cabe recordar sobre este aspecto rasgueado/punteado que el estilo "rasgueado" llamado también "a la española" gozaba de gran presencia en Europa, sobre todo en Italia, y era despreciado por los músicos cultos que lo asociaban a las "extrañas" y lascivas danzas españolas donde se saltaba, zapateaba, tocaba las castañuelas... Mientras el estilo rasgueado iniciaba pronto su declive por saturación, Paolo Giovani Foscarini por su formación laudística[137] introducía en la década de 1630 el punteado para mezclarlo con el rasgueado (Arriaga, 1992: 59-122). Es sintomático que Sanz añada en la portada de su libro *con dos laberintos ingeniosos, variedad de Sones, y Danças de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francès, y Inglès.* Ambos estilos, rasgueado y punteado, estarán

[137] Este adjetivo, habitualmente utilizado por la musicología española, no aparece en los diccionarios de uso del español. Significa todo lo relativo al laúd.

definitivamente unidos y aparecerán como veremos más tarde a lo largo de la historia de la guitarra flamenca, mientras la guitarra mal llamada "clásica" en su afán de depuración de sonido, abandonará el rasgueado a principios del siglo XIX.

Por otra parte, Sanz dedica la regla tercera de su libro primero para indicar cómo se deben de poner los trastes, por lo que confirma que no se colocaban los trastes en la fabricación de los instrumentos, sino que era el propio guitarrista que ataba cuerdas al mástil para tener los trastes. Este aspecto es particularmente importante, ya que indirectamente nos dice que no había una afinación única, sino que se podía modificar la justeza de las notas dadas por los trastes del instrumento, en función de cómo se ataban las cuerdas. Podemos perfectamente imaginar instrumentos con los trastes atados, de tal manera que las notas no eran justas, en el sentido del temperamento igual que se impondrá en el XVIII, sino que podían tener pequeños intervalos añadidos de micro-tonos que le daban cierto aspecto oriental, además del uso de la modalidad en el acompañamiento rasgueados y los eventuales punteados. En este caso, ¿cúal era la referencia de los cantantes populares que se hacían acompañar o tocaban ellos mismos su guitarra? La presencia del microtonalismo[138] en el cante flamenco permite sospechar que el oído y las prácticas vocales de estos intérpretes populares puede tener relación con este aspecto de la organología en la época barroca, perspectiva a tener en cuenta si un día se realiza un estudio profundo del microtonalismo de la voz flamenca y su relación con el toque.

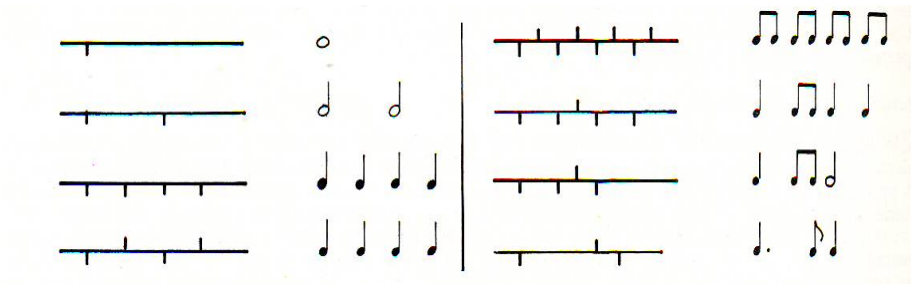
Utiliza el abecedario italiano para escribir los acordes, ya visto anteriormente, proponiendo una "demostración" en la que escribe los diferentes golpes de rasgueados:

[138] Término musical que no aparece en los diccionarios de uso del español. Designa la práctica de microtonos, o sea "intervalos más pequeños que el semitono" (Pérez, 1985: 335).

Los golpes de rasgueado están escritos en la demostración. Para ello utiliza una línea con pequeñas rayas, debajo de la línea si el golpe es hacia abajo, encima de la línea si el golpe es hacia arriba, las letras mayúsculas cifrando los acordes. Damos a continuación un ejemplo muy claro, extraído del método de Fernández-Lavie:

(Fuente: Fernández-Lavie, 1977: 44)

Los rasgueados se escribían rítmicamente de esta manera:



(Fuente: Fernández-Lavie, 1977: 68)

Llama "laberinto" a su tabla de acordes y nos propone, además del muy difundido con las terceras mayor y menor "ò como dizen vulgarmente, el natural, y bemolado", un segundo laberinto con "disonancias, ò falsas consonantes".

Sabemos con ello que los acordes de 7ª a cuatro voces se estaban introduciendo en el ámbito de la música para guitarra a mediados del XVII. Sin embargo, como veremos más adelante, Sanz no propone ninguno de estos acordes "falsos" en sus acompañamientos de danzas, por lo que se deduce que se trataba de algo novedoso y experimental.

Después de los dos laberintos propone dos páginas, "la primera contiene los sones ordinarios Españoles de rasgueado, para que con ellos el que empieza, se facilite, y señoree del instrumento, pues con esos, y la tabla, se puede componer mas de los que te puedo enseñar". La segunda página ofrecerá el acompañamiento de "sonadas Francesas con Italianas".

Vamos a analizar detenidamente esta primera página, siempre desde nuestro planteamiento metodológico, comparar los datos ofrecidos con los primeros toques flamencos.

Tenemos en primer lugar tres gallardas con la armonía siguiente:

1) ReM/ LaM/ ReM/ SolM/ LaM/ ReM/ SolM/ LaM/ ReM
2) Rem/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem/ SibM/ Rem
3) LaM/ MiM/ LaM/ ReM/ MiM/ LaM/ ReM/ MiM/ LaM

La primera gallarda gira claramente en torno a la tonalidad Re mayor, con I-V-I- IV- V- I - IV - V – I.
La segunda vuelve a utilizar una secuencia de acordes que hemos encontrado ya en la folía y en el esquema musical de "Guardame las vacas", y que presenta cierta proximidad con el toque "por medio". Construido sobre la E o "primer tono", presenta la secuencia I – III – VII – I – V – I – VI – I.
La tercera se aproxima de nuevo a una tonalidad mayor, en este caso La mayor, con sus tres acordes I – V – I – IV – V – I – IV – V – I.

Dos villanos con:

2.ReM/ SolM/ ReM/ LaM/ ReM
3.LaM/ ReM/ LaM/ MiM/ LaM.

Estas dos sencillas danzas de "villano" volverán a aproximarse a la tonalidad mayor, Re mayor la primera (I – IV – I – V – I) y La mayor la segunda (I – IV – I – V – I).

Sigue la "dance de las hachas" con el esquema armónico siguiente:
FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem.

Este esquema se aproxima también al toque "por medio" y tiene la misma secuencia que el acompañamiento de la canción popular "Guárdame las vacas".

Sanz nos da el acompañamiento de tres jácaras:

a) Rem/ LaM/ rem/ LaM/ Rem
b) FaM/ DoM/ SibM/ LaM/ Rem/ LaM/ Rem
c) SolM/ ReM/ SolM/ ReM/ SolM (jácara de la costa).

El esquema es muy sencillo en la primera y tercera, girando en torno a dos acordes, Rem y LaM, y SolM y ReM. Esta sencillez en torno a I – V nos recuerda el acompañamiento de la jota.

La segunda es bien diferente y muy cercana al toque "por medio" con III – VII – VI – V – I – V – I. Empieza casi con una cadencia andaluza.

Otras danzas interesantes y con proximidad al toque "por medio" serán:

a) Españoleta: Rem/ DoM/ FaM/ SibM/ DoM// DoM/ Rem/ LaM/ Rem// rem/ LaM/ Rem/ LaM/ Rem/ Solm/ LaM/ Rem
b) Folías: Rem/ LaM/ Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ Rem/ LaM/ Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem
c) Pavana: Rem/ LaM/ Rem/ DoM/ SolM/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem/ Solm/ LaM/ Rem/ Solm/ LaM/ Rem

Apreciamos dos puntos muy utilizados en el XVII; la E o primer tono, Re menor en término actual, y su equivalente mayor, la C o Re mayor. En torno a este punto E los acordes III (FaM), IV (Solm), V (LaM), VI (SibM), VII (DoM). La frecuencia de este esquema armónico en gran parte de las danzas españolas parece indicar que el primer toque flamenco utilizado ha sido el toque "por medio". El tener la guitarra solo cinco órdenes, con La en el orden más grave, puede explicar la ausencia de secuencias armónicas próximas al toque "por arriba".

Al incluir el punteado de las danzas, el libro de Sanz nos proporcionará no solo valiosas informaciones sobre la armonía rasgueada que acompañaba las danzas españolas durante el barroco, sino datos sobre los parámetros melódicos y rítmicos.
Desde el aspecto rítmico, hemos podido verificar que la gran mayoría de las danzas que adapta Sanz para la guitarra en estilo punteado o mixto de punteado y rasgueado, comienzan en anacrusa, es decir con una medida incompleta.[139]

Además, en toda su obra donde las haya, Sanz separa cada "diferencia" con dos rayas verticales. Veremos claramente cómo cada diferencia terminará en el primer tiempo de un compás, debido a este inicio anacrúsico de la melodía. Resulta habitual, en las músicas con anacrusas, tener el último compás incompleto, por la necesidad de completar rítmicamente el primer compás. Como señala Abromont, el uso de la anacrusa es propio de músicas ligadas con la danza:

> *"Les anacrouses se retrouvent souvent régulièrement dans certaines musiques, pour des raisons parfois choréographiques. C'est pourquoi, habituellement, dans les musiques avec anacrouses, la dernière mesure est également incomplète. Elle doit pouvoir compléter rythmiquement la première mesure lors des reprises"* (Abromont, 2001: 139).

El uso de la anacrusa es omnipresente en la mayoría de las danzas populares que transcribe Sanz. Vaciando el libro primero, lo encontramos en la gallarda:

---

[139] Riemann define la anacrusa así: *"Llámase comúnmente anacrusa a las notas del comienzo de un tiempo o a una parte nueva del mismo (período, frase, motivo), que se encuentra antes de la línea divisoria. La explicación completamente insuficiente e incluso inexacta que hallamos en muchos libros es la siguiente: Anacrusa es el comienzo de un compás incompleto…Lo que falta al primer compás hay que darlo al último, y lo que el primero tiene, quitarlo del último. Si mantenemos la denominación de anacrusa ("alzar") (y no tenemos motivo para dejar de hacerlo) la definiremos como contrapuesta al "dar", como tiempo leve, ligero"* (Rienmann, 2005: 117). Mariano Pérez nos aporta más informaciones: *"Sílaba inicial no acentuada de un verso, y nota o notas iniciales de una melodía que preceden al tiempo acentuado. En un sentido más amplio, podría aplicarse a un grupo de notas de sentido ársico al principio de muchas frases o motivos sin acentuación ni peso propio, atraídas por alguna nota posterior con sentido tético y acentuado, donde están pidiendo una resolución melódica. En este sentido algunos autores, como Riemann, quisieron ver en todo comienzo de frase o o de melodía una* ***a.*** *real o imaginaria. El término lo empleó por primera vez G. Hermann en 1816. Se usó mucho desde el s. XVII, sobre todo en el comienzo de danzas"* (Pérez, 1985: 54).

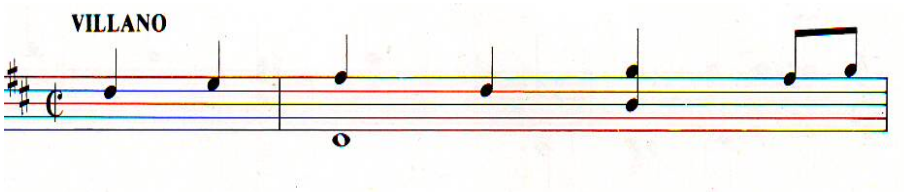
(Fuente: Bitetti, 1986: 3)

El ritmo es un 4x4 y tenemos la anacrusa con dos pulsos (negras) con las notas Re y Mi. En la danza siguiente, la mariona, en ritmo ternario, volvemos a tener una anacrusa:

(Fuente: Bitetti, 1986: 3)

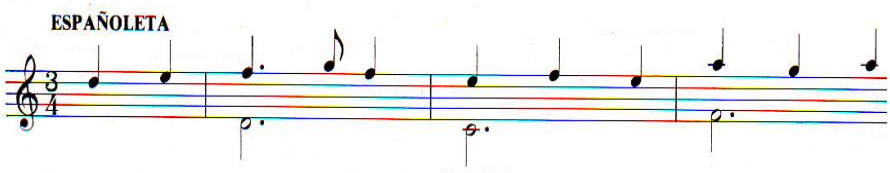
Esta vez son cuatro corcheas (dos tiempos) para empezar la danza ternaria. Vemos perfectamente en la trascripción de Ernesto Bitetti, cómo el último compás antes de la barra de repetición solo tiene una negra con el acorde DoM, de manera a poder cuadrar la repetición con el principio en anacrusa.

La anacrusa sigue en la danza llamada "villano", en 4x4:



(Fuente: Bitetti, 1986: 3)

En la españoleta, de nuevo la característica anacrusa de dos tiempos, ahora en una danza ternaria de marcado carácter hispánico:

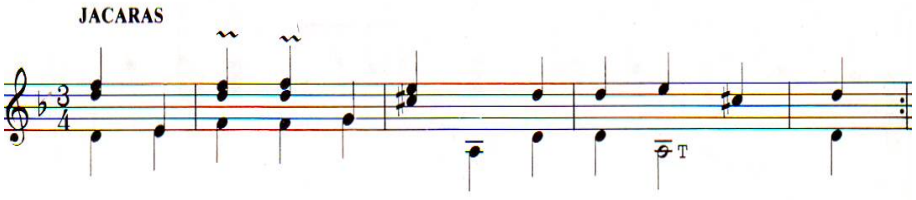


(Fuente: Bitetti, 1986: 4)

Los numerosos pasacalles que transcribe Sanz en diferentes "tonos" comienzan todos en anacrusa, siempre con dos tiempos, en un ritmo ternario, como en este "por la D", el primero que propone a modo de ejercicio para calentar las manos, y cuyo contenido, como veremos más adelante, puede relacionarse con diferentes estilos flamencos:

(Fuente: Bitetti, 1986: 6)

Las jácaras vuelven a tener dos pulsos en anacrusa en un ritmo ternario:



(Fuente: Bitetti, 1986: 8)

La anacrusa aparece también en un baile que presenta un compás de amalgama camuflado, el de Canarios:

(Fuente: Bitetti, 1986: 10).

La anacrusa aparece en otras danzas no españolas, como la alemanda, de 4x4:

(Fuente: Bitetti, 1986: 14)

Otra danza con anacrusa, la giga "al aire inglés":

(Fuente: Bitetti, 1986: 15).

Esta presencia de anacrusas en la mayoría de las danzas barrocas resulta particularmente significativa, ya que explicaría la acentuación irregular de ritmos flamencos como el de soleá, donde el primer acento aparece en el 3. En efecto, veremos más adelante que la combinación de la anacrusa en "diferencias" o variaciones instrumentales de 12 tiempos, como las que aparecen en la jácara, permite una acentuación igual a la del patrón rítmico clásico de la soleá.

4.1 Pavana

Tenemos aquí la tablatura de las pavanas "por la D", con "Partidas al Aire Español". Aclararemos lo de "por la D"

Se trata de la manera habitual de designar los modos gregorianos, llamados "tonos" por los escritores medievales y utilizados en la música barroca, ubicada todavía en el ámbito de lo modal, con ocho modos de la música medieval y del renacimiento, conocidos hoy como "modos eclesiásticos" (aunque se usaban también en la música profana). Estos "tonos" establecieron patrones de escalas que sentaron las bases del canto gregoriano. Sanz, al igual que todos los vihuelistas y guitarristas que hemos visto hasta ahora, los llama "tonos" y designa con ellos la modalidad de la obra. En su segundo tratado "para acompañar sobre la parte", nos aporta más precisiones que confirman que esta guitarra barroca pertenece plenamente al ámbito de lo modal, como lo será más tarde el toque flamenco:

> *"Supuesto yà el templar de la Guitarra con el Organo, los ocho tonos los tañeràs por las letras, y puntos siguientes.*
> *Primer tono, por la E.*
> *Segundo, por la O.*
> *Tercero, por la +*
> *Quarto, por la D, y acaba en F.*
> *Quinto, por la B.*
> *Sexto, por la G.*
> *Septimo, por la D.*
> *Octavo, y ultimo, por la A."* (Sanz, 1674: 2).

Este sistema, conocido musicalmente como "sistema medieval", fijó su forma completa hacia el siglo XI. Estaba conformada por ocho modos, diferenciados según la posición de tonos y semitonos en una octava diatónica construida sobre la *finalis* o *final*, habitualmente la última de la melodía. Los modos se agrupaban en parejas, con los impares denominados *auténticos* ("originales") y los pares en *plagales* ("derivados"). Un modo plagal terminaba siempre con la misma nota final que su correspondiente modo auténtico. Además de las notas *finales,* el modo tenía otra nota llamada *tenor* o *repercusión* o *tono de recitación,* una quinta por encima de la final en los modos auténticos, una tercera por debajo del tenor del modo auténtico correspondiente en los modos plagales. El único accidente propiamente utilizado en la notación del canto llano era el Si bemol (Grout y Palisca, 1997: 87-89).

La pavana de Sanz está en el cuarto tono, es decir en el modo hipofrigio, modo plagal del modo auténtico frigio, conocido también como modo de Mi y con la denominación griega "dórico", que fundamenta gran parte del repertorio flamenco, especialmente el conocido como "jondo". Por este motivo, Sanz indica "por la D, y acaba en F". La D es el acorde sobre el punto La menor que es la nota *tenor* de este modo, y acaba con la F que es el acorde sobre la nota *final* del modo auténtico correspondiente "frigio", que coincide con la del modo plagal. Por este motivo, usando una terminología más moderna, la pavana empezará con un acorde de La menor y terminará con un acorde de Mi mayor. Se puede encontrar en ella varios de los elementos constitutivos del llamado toque "por arriba".

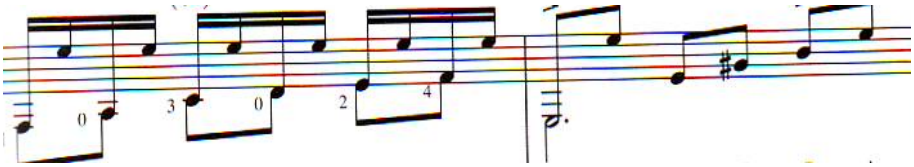
En primer lugar, si nos fijamos en los acordes a tres y cuatro voces, vemos que corresponden a La menor, Do mayor, Sol mayor, Fa mayor, Mi mayor, es decir, los que se utilizan en el toque "por arriba".
Luego, tenemos dos cadencias andaluzas, la primera en los compases 11 y 12, y la segunda en los compases 26, 27 y 28.

También los bajos que inician la pavana, a modo de ostinato[140] que vuelve a repetirse más adelante, se asemejan a una de las falsetas más antiguas del toque "por soleá", variación atribuida al Maestro Patiño para introducir la caña.

Aquí la versión de Melchor de Marchena de esta muy popular falseta del Maestro Patiño:

(Fuente: Worms, 1993: 11).

La analogía con el bajo de la pavana de Sanz es flagrante. Solo cambia la primera nota, La en Sanz, Fa en Melchor. Cabe recordar que la guitarra barroca tiene cinco órdenes y que el bordón más grave era entonces el La. Melchor ya dispone de una guitarra moderna de seis cuerdas simples, con Mi en el bordón. La sexta cuerda permitirá en su momento añadir nuevos bajos, como el Fa, y remplazar en este caso La por Fa, y en la armonía el La menor de la guitarra barroca por el Fa mayor. Esta falseta será muy popular entre los tocaores del XIX y principios del XX, y formará parte de un fondo común de variaciones que utilizarán todos los tocaores, aportando leves detalles personales, como en la versión que tenemos a continuación y que pertenece a Eduardo el de la Malena. En este caso, el tocaor alterna los bajos con el índice de la mano derecha en la primera cuerda:



(Fuente: Worms y Herrero, 1997: 19).

La pavana de Sanz tiene un cifrado C de cuatro tiempos, y la falseta de caña/soleá un cifrado ternario de 3x4. Es interesante destacar ahora cómo la guitarra flamenca parece haber utilizado elementos de la guitarra barroca en sus referencias populares, para adaptarlos en otros moldes rítmicos.

[140] Pérez define este término musical como "la repetición insistente en un fragmento o composición de un diseño melódico o rítmico dentro de una misma voz y registro: lo más usual, en la parte baja (basso ostinato). Se encuentran ya ejemplos desde el s. XIII (*Summer´s icumen),* aunque su práctica ha sido más frecuente desde el s. XV" (Pérez, 1985: 410).

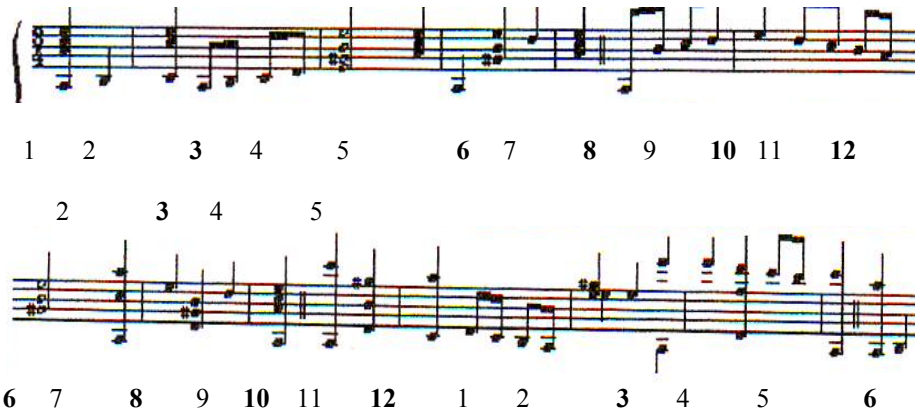
Las referencias al toque "por arriba" no terminan aquí en la obra de Sanz, y volvemos a encontrarlas diseminadas en otras danzas como la jácara.

4. 2. Jácaras

Llama primero la atención en esta danza el principio en anacrusa. Advertimos cómo en esta tablatura original, Sanz separa cada "diferencia" o variación con unas líneas dobles verticales, que atraviesan unas veces todo el pentagrama, y otras veces aparecen desiguales. Desde el punto de vista de los tiempos o "pulsos", volvemos a encontrar doce tiempos, una medida que ya vimos en las diferencias de los vihuelistas del XVI, muy parecida a las falsetas flamencas.

El guitarrista Norman P. Kliman ha puesto de manifiesto cómo el ritmo de esta jácara recuerda el de la soleá.

> *"Los tiempos 1-3 se imponen, igual que los tiempos 4-6 (el compás anacrusis ayuda a enfocar el acento en los tiempos 3 y 6), pero la tensión armónica de esta jácara suele resolverse en los tiempos 6 y 12 (a diferencia de la soleá, que resuelve en el tiempo 10). Es interesante marcar el compás de la soleá mientras se escucha esta música. La sexta diferencia tiene sólo 11 tiempos, lo cual sirve para que la conclusión transcurra en ciclos que comienzan en el tiempo 12, igual que ocurre en el pasacalle"* (leído en www.ctv.es/USERS/norman el 3 de enero de 2008).



7 **8** 9 **10** 11 **12** 1 2

3 4 5 **6** 7 **8** 9 **10** 11 **12** 1 2 **3** 4 5

6 7 **8** 9 **10** 11 **12**

Hemos cifrado los pulsos de cada "diferencia" de esta danza y, en efecto, la coincidencia con el compás de soleá es asombrosa. Considerando los pulsos con armonía, el principio en anacrusa permite el primer descanso sobre el tiempo 3 (La menor), el segundo sobre el tiempo 6 (Mi mayor), el octavo sobre La menor, el décimo sobre Mi mayor y el undécimo sobre La menor, es decir, la archiconocida clave:

1 2 **3** 4 5 **6** 7 **8** 9 **10** 11 **12**

Luego, si nos fijamos en los bajos de los seis primeros tiempos, volveremos a encontrar el mismo dibujo melódico que el de la pavana, esta vez adaptado a un ritmo ternario:

Por su armonía, esta jácara utiliza los mismos acordes que los del toque "por arriba". Empieza "por la D", La menor, y viene a descansar también en la final Mi de los tonos tercero y cuarto, es decir, sobre la F.

Sanz propone otra jácara que desarrolla su armonía en torno a Re menor, o sea "por la E", cuya armonía corresponde a la del toque "por medio".

Aunque no distribuido en el mismo orden tenemos, por consiguiente, en el punteado de esta danza, los acordes de los toques "por medio" y "por arriba".
La presencia de elementos de los toques "por arriba" y "por medio" en las jácaras no es una mera coincidencia. Volvemos a encontrarlos en las dos maneras de puntear "por la D" y "por la E" en otras danzas de marcado carácter hispánico, como la españoleta.

4 .3. Española

La primera española que nos propone el guitarrista de Calenda está escrita “por la E”, con Re menor como tónica, y con la armonía que ya señalaba en el acompañamiento de rasgueado: Rem/ DoM/ FaM/ SibM/ DoM// DoM/ Rem/ LaM/ Rem// Rem/ LaM/ Rem/ LaM/ Rem/ Solm/ LaM/ Rem. Lo que transcribe ahora es la melodía punteada de la danza, limitando a los bajos la secuencia de acordes anterior.

Tendremos de nuevo un principio en anacrusa de dos tiempos, para une melodía en ritmo ternario de 8 compases. Este descuadre de la melodía en el ritmo ternario obliga por consiguiente iniciar la medida con un silencio para empezar la segunda diferencia, como refleja la trascripción moderna de Emilio Pujol (Pujol, 1962).

Otro elemento a recalcar, la presencia de una cadencia andaluza al principio de la tercera diferencia. Después de haber descifrado toda la obra de Sanz, hemos podido localizar numerosas cadencias andaluzas en varias danzas, lo que unido a la particularidad rítmica de empezar en anacrusa no pocas melodías, confiere a este repertorio el “aire español” tan apreciado durante el barroco. Como ejemplo de cadencia andaluza en la melodía, he aquí la que tenemos en la primera española (con sib en la armadura que no aparece en este fragmento):

Podemos reconocer, en la parte aguda, una referencia a la canción “Guárdame las vacas” y a las folías, ya referidas en nuestro estudio del periodo renacentista. Lo interesante además, son los bajos característicos del ostinato modal del toque “por medio”.

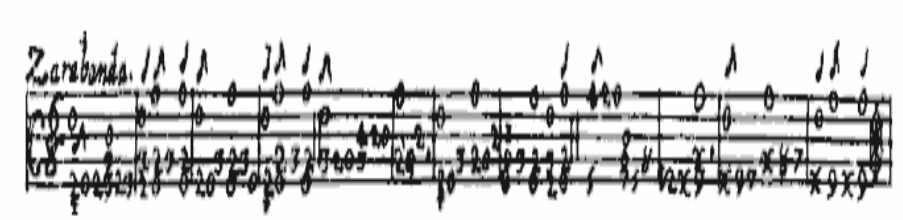
Más adelante, Sanz nos propone más diferencias sobre la danza de española, utilizando esta vez una armonía que corresponde al toque “por arriba”: La menor, SolM, DoM, FaM, MiM.

4 .4. Pasacalle

Volvemos a encontrar la división en 12 tiempos para cada "diferencia" o variación, con dos rayas paralelas que atraviesan verticalmente el pentagrama.

Una vez más, Norman P. Kliman ha llamado la atención sobre la relación de este pasacalle con algunas falsetas de la guitarra flamenca. Presenta esta pieza como ejercicio para soltar las dos manos, y como tal, constituye un excelente trabajo para desarrollar la pulsación apoyada. Kliman, que ha transcrito un número importante de falsetas tradicionales de soleares y seguiriyas, ve en el tercer pentagrama lo que puede ser una primitiva manifestación de una idea en terceras que Ramón Montoya y Melchor de Marchena tocaban a menudo por soleá. Además, nos advierte que la música de este pasacalle puede agruparse en frases de 12 tiempos, como la jácara, y así lo señala en su trascripción con dos rayas verticales cada 12 tiempos. Además, si se interpreta en grupos de 6, nota cierto parecido con las sevillanas o los fandangos de Huelva. Igual que la jácara, las frases están bien enraizadas en los tiempos 1-3, pero hacia el final, los ciclos comienzan en el tiempo 12, lo cual contribuye a la fluidez de la conclusión.

4. 5. Zarabanda



El compás de amalgama 6x8 + 3x4 es lo más destacado de esta danza. Faustino Nuñez acaba de señalar la relación de esta danza con varios estilos del flamenco, aspecto que queda por demostrar:

> *"En la música tradicional andaluza la zarabanda, como cualquier otro género, no desapareció, sino que sus elementos rectores se disolvieron en otros estilos, como puede ser el zarandillo; este a su vez lo hizo en fandangos y jaleos, que finalmente dieron vida a la soleá. Todo apunta a que ciertos elementos rítmicos de la zarabanda, además del armónico antes citado, pudieron cristalizar en algún que otro estilo flamenco, como la acentuación propia del principio de soleá"* (Gamboa y Nuñez, 2007: 609).

Según Antonio Esquerro que recoge lo publicado sobre la zarabanda en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002: 1121-1128), esta danza instrumental, muy popular durante el Barroco, habría sufrido un complejo proceso de cambio en su historia, con evoluciones e incluso contradicciones. Si la etimología de la palabra es incierta y apunta orígenes orientales, americanos y autóctonos hispanos, el DRAE la señala como "danza picaresca y de movimiento lascivos que se usó en España durante los siglos XVI y XVII. Antigua forma de danza popular española, de compás ternario", mientras que el *Diccionario de autoridades* la define como "un tañido, y danza viva, y alegre, que se hace con repetidos movimientos del cuerpo poco modestos", y la mayor parte de la bibliografía disponible, como un antiguo aire de canto y danza originario de España, o bien como baile popular cantado. Esquerro anota la primera vez que se documenta el término. Ocurre en América central, en Panamá, en 1539, en un poema de Fernando de Guzmán Mexía (en su *Vida y tiempo de María Castaña*) donde se lee que en aquellos tiempos, todo se hacía "al son de zambapalo y *zarabanda"*.

Lo que sí está claro, independientemente de sus orígenes, es que alcanzó su primer desarrollo en España para popularizarse después en Europa, con una primera referencia documental a la danza en España aparecida en 1583, donde se la cita como baile andaluz de claro contenido sexual (Ezquerro, 2002: 1123).

4 .6. Canarios

El compás de amalgama vuelve a aparecer camuflado en otra danza, la de canarios:

Volvemos a encontrar el rasgo común de gran parte de las danzas barrocas españolas, que inician alzando, al "aire", en anacrusa. Este aspecto refuerza la estrecha relación que existe entre lo musical y lo coreográfico en la música española instrumental del renacimiento y del barroco. Aunque Gaspar Sanz la escribe en 6x8, fijándonos en la transcripción moderna, vemos perfectamente cómo, a partir del tercer pentagrama, alterna los dos tresillos de las dos negras con puntillo del 6x8 (ritmo binario de división ternaria), con las tres negras del 3x4 (ritmo ternario de división binaria).

Una vez más, Norman Paul Kliman ha llamado la atención sobre esta analogía con los compases de amalgama de parte del repertorio flamenco:

> *"En la época de Sanz, ciertos estilos de música empleaban ritmos asimétricos muy parecidos a los que se encuentran hoy en el flamenco. Aunque la tensión y resolución armónicas ocurren en momentos y en formas diferentes al flamenco, la estructura de los ritmos son muy parecidos. El ritmo de la Zarabanda y el Canarios de Sanz guarda una clara relación con el de las guajiras y las peteneras (...). En cuanto al ritmo de la*

> *Zarabanda y el Canarios de Sanz, es lo que se suele llamar hoy en día compás de amalgama, debido a los intervalos asimétricos entre los tiempos acentuados (3+3+2+2+2). Se suele escribir este ritmo en un compás mixto de 6/8 y 3/4, pero se puede encontrar a lo largo de la historia de la música española, a veces "camuflado" en un compás homogéneo de 6/8 o de 12/8, como observó el musicólogo Dionisio Preciado"* (leído en www.ctv.es/USERS/norman el 5 de enero 2008).

Otra de las particularidades rítmicas que presenta la danza de canario consiste en el uso de tresillos repetidos. Sanz tiene incluso piezas que llama "sesquiáltera" en compás de 12x8, con la sucesión de compases de cuatro tresillos. Este uso del tresillo, recurrente en parte de las danzas barrocas españolas, recuerda el de la danza flamenca llamada "zapateado", que consiste precisamente en una sucesión ininterrumpida de tresillos ejecutados rítmicamente por la punta y tacón de la bota o zapato. Debe de tratarse, en el caso de Sanz, de la traducción musical de la percusión de los pies de los danzantes. Flórez nos indica que "Las principales características del canario eran sus frases de cuatro compases, su ritmo ternario con puntillos, y un paso "que se danza haciendo el son con los pies, con violentos y cortos movimientos" *(D.A.),* es decir, un zapateado que, según indican las obras teatrales, parece haber sido su cualidad más sobresaliente" (Flórez, 2006: 53). En efecto, así aparece en los dos ejemplos que transcribe a continuación, en la *Escuela de Danzar* (1640) de F. de Navarrete y Ribera, donde vuelve a aparecer un barbero guitarrista:

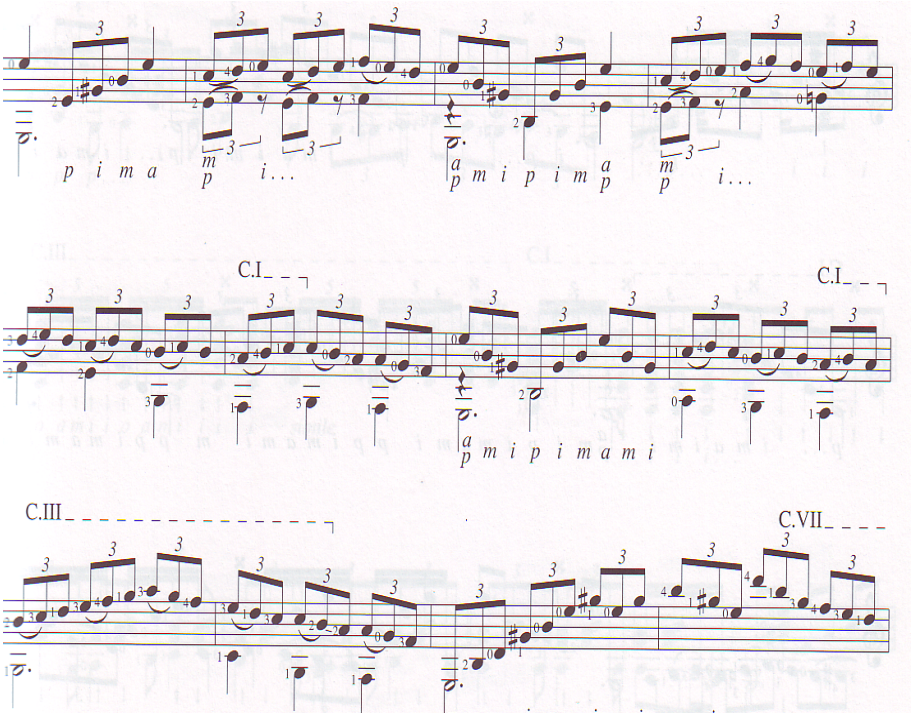
"BARBERO: Yo quisiera un Canario bien tañido
MAESTRO: Lo ligero le tiene envanecido/ (tocan el canario y baila).
MAESTRO: Ese zapateado, a trompicones/ y afirmarle de estribillo en los talones".

En otro documento, el entremés *Los órganos y el relox* (1664) de Moreto, donde por cierto otra vez está un barbero por medio, se añade además una información sobre la interpretación, que debe ser enérgica:

"ESCRIBANO: ¿Sabéis tocar Canario?
BARBERO: Y aun danzalle./ (danza y los Alcaldes)
VEJETE: Este hombre de matarme tiene talle./ Basta ya de Canario.
ALCALDE: Pues aqueste es el son mas necesario/ por si hay algún herido/ que le tome la sangre
ESCRIBANO: ¿Qué ha tenido/ que ver con el Canario las heridas?
ALCALDE: Todas duelen al darle las puntadas, /y el Canario no es mas que dar patadas".

El uso del tresillo es una de las fórmulas más recurrente en la rítmica de las falsetas flamencas, sea del estilo que sea, por lo que resulta ilustrativo anotar aquí este sustrato rítmico heredado del repertorio de guitarra barroca, a su vez influenciada por la guitarra popular de la época.

A continuación, y a modo de ejemplo, una falseta clásica de Ramón Montoya de su toque "por soleá":



(Fuente: Faucher, 1994: 37)

4. 7. Arpegios y campanela

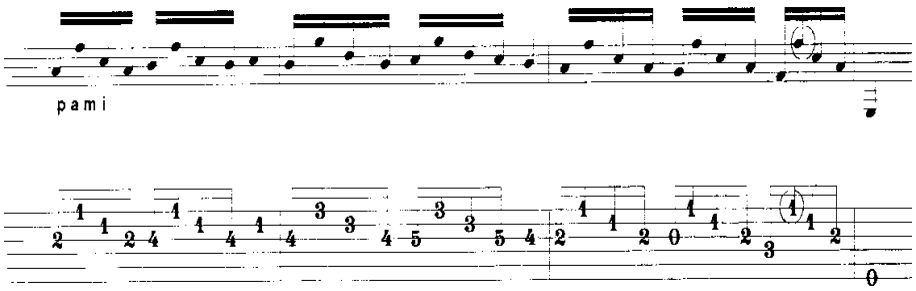
Por fin, un último detalle encontrado en la música de Sanz y que el toque flamenco ha asimilado, con dos aspectos a la vez técnicos y musicales: los arpegios y el efecto llamado "campanela".

Aunque Sanz dice que *"Se suele hazer el Arpeado de dos modos, ò con tres dedos, ò con quatro"*, solo aparece realmente con este mecanismo un "Preludio o Capricho arpeado por la +". Quizá el arpegio sea una novedad en el panorama musical de la época, y termina la novena regla diciendo que *"desta suerte te gustarà este nuevo estilo de Musica"*. Si nos fijamos bien en este ejercicio de arpegio, el uso de los cuatro dedos es poco utilizado, prevaleciendo el de tres dedos (pulgar, índice, medio), y con frecuencia el de dos bajos con el pulgar, seguidos de dos notas arpegiadas con el índice-medio. Esta técnica de arpegiar, con dos bajos y dos agudos dibujando la melodía en los graves con el pulgar, forma uno de los arpegios más utilizados en la guitarra flamenca, y casi el único en la guitarra flamenca "primitiva".

(Fuente: Bitetti, 1986: 17)

Tenemos aquí el principio del preludio donde se puede leer con facilidad la parte de bajos (dos notas graves) y la del arpegio índice-medio en la parte aguda (dos notas agudas).

Ahora una falseta por soleá de Ramón Montoya, grabada en 1928 en un disco de pizarra donde acompaña a Aurelio Sellés:



(Fuente: Kliman, sin fecha y sin numeración).

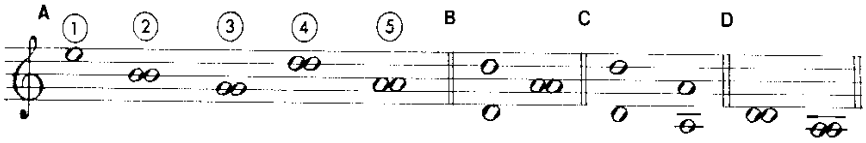
Se trata de una falseta en arpegio típica "por soleares", en la que el pulgar va haciendo los bajos en la tercera cuerda, mientras arpegian el índice y el medio en la segunda y primera cuerda. Presentamos también el cifrado de la falseta, donde se puede leer perfectamente la melodía del bajo en la tercera cuerda.

En la regla primera sobre la manera de encordar la guitarra, Sanz escribe que:

> *"En el encordar ay variedad, porque en Roma aquellos Maestros solo encuerdan la Guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordon, ni en quarta, ni en quinta. En España es al contrario; pues algunos usan de dos bordones en la quarta, y otros dos en la quinta, y à lo menos, como de ordinario, uno en cada orden. Estos dos modos de encordar son buenos, pero para diversos efectos, porque el que quiere tañer Guitarra para hazer música ruidosa, ò acompañarse el baxo con algún tono, ò sonada, es mejor con bordones la Guitarra, que sin ellos; pero si alguno quiera puntear con primor, y dulçura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas"* (Sanz, 1674: 1).

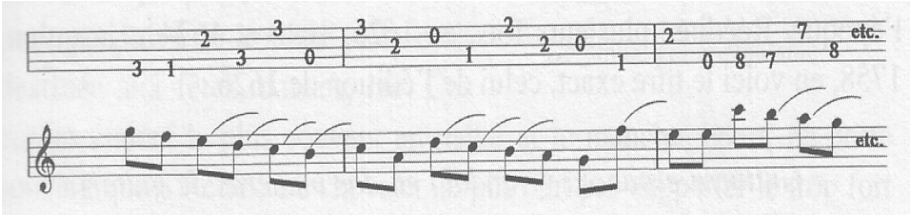
Con ello, sabemos que en España se solía tocar con bordones en la quinta y cuarta cuerdas, necesarios para hacer música rasgueada o "ruidosa" y para acompañar con el bajo, mientras

que en Italia se estaba introduciendo otra afinación sin bordones, para componer utilizando el efecto de campanela.



(Fuente: Fernandez-Lavie, 1977: 68)

La afinación A corresponde a la que preconiza Sanz para componer, usando el efecto de campanela, y la C para hacer música "ruidosa" o acompañar el bajo. Estamos en la segunda mitad del XVII. La afinación D es la utilizada en Francia y en Italia durante la primera mitad del siglo XVII, mientras que la B es la de los guitarristas franceses que innovan en la segunda mitad del XVII. El efecto de campanela, que tanto gusta a Sanz para puntear y arpegiar, consiste a tocar una melodía diatónica en varias cuerdas que siguen resonando y que suena, pues, como si fuera un arpegio:



(Fuente: Miteran, 1997: 47)

Vemos en este ejemplo cómo, a las melodías descendentes en intervalos conjuntos del pentagrama, corresponde una tablatura que usa varias cuerdas, lo que les permite seguir vibrando. Este efecto, muy apreciado en la segunda mitad del XVII, ha sido y es muy utilizado por la guitarra flamenca, tanto, que forma parte de su estética musical, y a través de ella de la del flamenco. En efecto, los guitarristas flamencos gustan de utilizar las cuerdas al aire, sobre todo, la primera y segunda. Combinadas con una línea de bajo en la tercera (cf. falseta de Ramón Montoya), permiten series melódicas diatónicas arpegiadas con la resonancia de estas cuerdas. Se trata de uno de los recursos técnicos y compositivos más utilizado en el toque, sea cual sea la forma. La línea de bajo se hace casi siempre en la tercera cuerda, evitando los bordones, y llega incluso a la segunda cuerda, coincidiendo el bajo con la primera nota del arpegio, por lo que realmente los bajos no son notas graves, sino parte del arpegio para formar melodías diatónicas. Es significativo que los guitarristas flamencos lo hagan en las tres primeras cuerdas, consiguiendo con su guitarra moderna de seis cuerdas simples el mismo efecto de campanela que la guitarra barroca de Sanz, con su afinación sin bordones. Constituye un recurso especialmente guitarrístico[141], que

[141] Este adjetivo que no aparece en los diccionarios de uso del español, designa lo relativo a la guitarra.

compositores modernos del siglo XX de la mal llamada guitarra "clásica", entre otros Agustín Barrios o Heitor Villa-Lobos, volvieron a utilizar para la guitarra de seis cuerdas simples. Está presente en infinidad de falsetas de la guitarra flamenca en todas las épocas de su historia. Como ejemplo, a continuación en una variación célebre por soleá de Diego del Gastor:

(Fuente: Worms, 1993: 13).

5. EL ESTILO "RASGUEADO" DE LA GUITARRA BARROCA Y SU INFLUENCIA EN LA GUITARRA FLAMENCA: FUENTES ESCRITAS Y MUSICALES, SIGLO XVII

El objetivo de nuestra tesis doctoral (Torres, 2009) ha consistido en investigar el paso de lo popular a lo flamenco desde el protagonismo de la guitarra. Para ello, planteamos como hipótesis de trabajo la existencia de una guitarra popular andaluza que ha sido sustrato de partida de la guitarra flamenca, que influyó y se vio a su vez influida por la guitarra académica. A modo de "remate" sobre las fuentes escritas y musicales del siglo XVII, recordaremos las dos primeras conclusiones.

Primera, el concepto de "guitarra popular" aparece prácticamente desde que se tiene noticias sobre la guitarra de cuatro órdenes en España, y más concretamente en Andalucía, para diferenciar unas prácticas de acompañamiento elementales y rudimentarias, frente a otras de índole complejas y cultas, las de la vihuela. Las fuentes del siglo XVI indican que se utiliza esta guitarra fundamentalmente en su función rítmica, con la práctica del rasgueado, una de las técnicas que fundamentarán el toque flamenco. Además, señalan que parte del repertorio de los vihuelistas se nutre de lo popular, y que uno de sus procedimientos para componer, el de glosar variaciones llamadas diferencias, se conservará en el toque con el nombre de "falsetas".

Segunda, las fuentes consultadas del siglo XVII señalan el uso generalizado del rasgueado en diferentes combinaciones en los principales países de Europa, para acompañar sobre todo danzas españolas. La guitarra que tiene ahora cinco órdenes, pasa a ser llamada internacionalmente "guitarra española", incidiendo en su función rítmica para acompañar bailes y danzas rasgueados y punteados, generalmente acompañada con diferentes y a la vez específicos instrumentos de percusión. El análisis del repertorio de los guitarristas españoles del Barroco, además de incidir en la relación diferencias/falsetas y en lo popular

como fuente para escribir música cifrada en tablatura, permite observar diferentes aspectos rítmicos, armónicos y melódicos que cristalizarán en el toque y baile flamenco.

BIBLIOGRAFÍA

ABROMONT, Claude. *La théorie de la musique,* Fayard-Henri Lemoine. Paris, 2001.

ARRIAGA, Gerardo. *"Técnica de la guitarra barroca"* en *La guitarra en la historia, vol. III,* La Posada, Córdoba (ed. Eusebio Rioja). 1992.

ARRIAGA, Gerardo. *"La guitarra Renacentista"* en *La Guitarra Española*, Opera Tres. Madrid,1993.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares II,* Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid.1998.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *"Zarabanda"* en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana,* SGAE, Madrid. 2002.

FAUCHER, Alain. *Arte Clásico Flamenco. Ramón Montoya,* Affedis, París. 1994.

FLÓREZ, María Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro,* ICCMU, Madrid. 2006.

GAMBOA, José Manuel y NUÑEZ, Faustino. *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco,* Espasa, Madrid. 2007.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis. *"Sanz Celma, Gaspar [Francisco Bartolomé]"* en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana,* SGAE, Madrid. 2002.

GRIFFITHS, John. *"Briceño, Luis"* en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana,* SGAE, Madrid. 1999.

GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historial de la música occidental, 1,* Alianza Música, Madrid. 1997.

LÓPEZ-CALO, José. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII,* Alianza Música, Madrid. 1983.

MITERAN, Alain. *Histoire de la guitare,* Zurfluh, Bourg-La-Reine.1997.

PANIAGUA, Carlos. *"La guitarra y la vihuela en el Renacimiento"* en *La Guitarra en la Historia, vol. I,* La Posada, Córdoba (ed. Eusebio Rioja). 1990.

PÉREZ, Mariano. *Diccionario de la Música y los Músicos,* 3 tomos, Ediciones ISTMO, Madrid, 1985.

QUEROL GALVADÁ, Miguel. *La música en las obras de Cervantes,* Ediciones Comtalia, Barcelona. 1948 .

REY, José. "Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)" en *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música,* 1997.

RIEMANN, Hugo. *Teoría General de la Música,* Idea Música, Barcelona. 2005.

TORRES, Norberto. *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)*, Tesis Doctoral, Universidad de Almería. 2009.

TYLER, James. *The Early Guitar. A History and Handbook,* Oxford University Press, Londres. 1980.

Partituras

BITETTI, Ernesto. *Gaspar Sanz (1640-1710). Instrucción de música sobre la guitarra española. Libro primero,* Real Musical, Madrid. 1986.

BRICEÑO, Luis de. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español, compuesto por Luis de Briçñeo* [sic], *y presentado a Madama de Chales, en el que se hallarán cosas curiosas de romances y seguidillas. Juntamente sesenta liçiones diferentes, un método para templar, otro para conocer los aquerdos, todo por una orde agradable y façilíssima,* Pierre Baillard, Paris [reed. facs. Minkoff Reprint, Genève, 1972]. 1626.

FERNÁNDEZ-LAVIE, Fernando. *Approche de la musique ancienne à la guitare. Initiation au luth,* Editions Max Eschig, Paris. 1977.

KLIMAN, Norman Paul. *Transcripciones de Guitarra Flamenca. Colección de Soleares,* manuscrito editado por el autor. [Sin fecha].

PUJOL, Emilio. *Gaspar Sanz. Cinq airs de danse,* Max Eschig, París. 1962

SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Herederos de Diego Dormer, Zaragoza. (1674-1697, ocho reediciones) [reed. facs. Minkoff Reprint, Genève, 1976]. 1674.

WORMS, Claude. *Duende flamenco. Anthologie méthodique de la guitare flamenca. Volumen 1A: la solea,* Editions Combre, París. 1993

WORMS, Claude et HERRERO, Oscar. *Traité de Guitare Flamenca,* Editions Combre, Paris. 1997.

LA MÚSICA DE LOS "ARMAS", ANDALUSÍ, DE LA CURVA DEL NIGER.

Reynaldo Fernández Manzano
Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía y del Festival de música española de Cádiz, musicólogo.
Ismaïl Diadie Haidara
Director del Archivo y Biblioteca "Fondo Ka'ti" (Tombictú), historiador y escritor.
Azucena Fernández Manzano
Directora de orquesta, pianista e investigadora.

Resumen:
La música "Arma" en la Curva del Níger es como su pueblo, un crisol de formas norte-fricanas, árabes, beréberes, moriscas y del África negra. Sin duda con esos elementos ha sido posible crear una cultura propia que se manifiesta en repertorios, fiestas y ceremonias. Las relaciones entre al-Ándalus y la Curva del Níger han sido frecuentes a lo largo de la Edad Media y de los inicios de la Edad Moderna. Su música y fiestas presentan interesantes paisajes sonoros. Junto al análisis de algunas canciones se ofrece la transcripción de las partituras.

Palabras clave: Música en la Curva del Níger, Tombuctú, transcripción musical, *Tandina, Bahaddu, Ay Máma,* Fondo Kā'tī, Es-Saheli, Yuder Pachá, al-Fazzāzī de Córdoba, Cadi Iyad de Ceuta, Ahmad Baba, al-Sa`di, al-Tuṭīla, al-Fāsī, León el Africano, Felipe II, fábrica de libros, música religiosa, música militar, música de la corte, música festiva y popular, música en la Curva del Níger, música de los moriscos, música andalusí, música de al-Andalus, música "arma".

Andalusian Echoes in the Music of the Arma People of the Middle Niger River Valley (Mali)

Abstract:
The music of the Arma people of the great bend of the Niger River is, like its people, a melting pot of North African, Arab, Berber, Morisco and Black African forms. These gave rise to a unique culture with characteristic repertoires, festivals and ceremonies. Relations between *al-Andalus* (Moorish Spain) and the middle Niger River valley were frequent throughout the Middle Ages and early Modern era. Interesting sonorous landscapes thus appear in the music and festivals of this area. Together with an analysis of several songs, this article provides transcriptions of their musical scores.

Keywords: Music in the great bend of the Niger River, Timbuktu, musical transcription, *Tandina*, *Bahaddu*, *ay Máma*, Fondo Kā'tī, Es-Saheli, Yuder Pachá, al-Fazzāzī de Córdoba, Cadi Iyad de Ceuta, Ahmad Baba, al-Sa`di, al-Tuṭīla, al-Fāsī, Leo Africanus, Philip II,

book factory, religious music, military music, court music, popular and festival music, Moorish music, medieval Andalusian music, music of al-Andalus, music of the Arma people.

Fernández Manzano, Reynaldo; Diadie Haidara, Ismaïl; Fernández Manzano. Azucena "La música de los 'Armas', Andalusí, de la Curva del Niger.". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 321-337, 2012, ISSN 1138-8579.

El tema de los andaluces en la Curva del Níger llamó la atención de historiadores[142] e intelectuales como: Julio Caro Baroja[143], Antonio Domínguez Ortíz, Bernard Vincent[144], José Ortega y Gasset[145], Emilio García Gómez[146], Michel Arbitbol[147] y Zakari DramanI-Issfou[148], entre otros.

La primera "Expedición Científica y Cultural de la Universidad de Granada a la Curva del Níger" se realizó de diciembre de 1984 a enero de 1985 y la segunda expedición de marzo a abril de 1988[149]. Personalmente no pudimos participar en estas expediciones, pero ya en la primera le pedimos a nuestro profesor de árabe y querido amigo Dr. Amador Díaz García que nos grabara la música andalusí de la Curva del Níger, para lo que le dimos un radio-cassette con varias cintas y juegos de pilas. El aparato llegó inservible lleno de arena del desierto pero las cintas contenían un material de gran interés. También conocimos a Ismaïl Diadie Haidara, con el que trabajamos en diversos temas[150] estableciendo una estrecha relación de amistad. Tuvimos la ocasión de colaborar y entablar diversas reuniones tanto con la Junta de Andalucía como con el Ministerio de Cultura para la microfilmación, restauración y difusión del importante fondo de manuscritos Kati de Tombuctú, que Ismaïl había conseguido reunir y comprar a diversos familiares, y que cristalizó en el actual archivo-biblioteca del fondo Kati en Tombuctu.

Las relaciones entre al-Andalus y la Curva del Níger fueron frecuentes. La coronación de los Reyes de Gao se hacía bajo los auspicios del Califa de Córdoba. La epigrafía nos

[142] John O. HUNWICK and Alida Jay BOYE: *The Hidden Treasures of Timbuktu. Rediscovering Africa's Literary Culture*, Londres, Published by Thames & Hudson, 2008.

[143] Julio CARO BAROJA: *Ciclo y tema de la historia de la historia de España: Los Moriscos del Reino de Granada, Ensayo de Historia social,* Madrid, ed. Istmo, colección Fundamentos, 50, 1975, 50 y notas 8, 9.

[144] A. DOMÍNGUEZ ORTIZ y B. VINCENT: *Historia de los moriscos,* Madrid, 1989, 232.

[145] J. ORTEGA y GASSET: *"Las ideas de León Frobenius"*, *El Sol,* 12 y 26 de Marzo de 1924.

[146] E. GARCÍA GÓMEZ: *"Españoles en el Sudán"*, *Revista de Occidente,* Madrid (1935), nº 148, octubre, L, 93-117.

[147] M. ABITBOL: *Tombouctou et les Arma. De la conquête marocaine du Soudan Nigérien en 1591 à l'égémonie de l'empire Peul du Macina en 1833,* París, 1979, 295.

[148] Z. DRAMANI-ISSFOU: *L'Afrique noire dansles relation internationale XVIe siecle. Analyse de la crise entre le Maroc et le Sonrhaï,* París, Khartala, 1982.

[149] Amador DÍAZ GARCÍA [et alii.]: *Andalucía en la Curva del Níger,* Universidad de Granada, 1987; José BIGORRA [et alii.]: *Españoles en la Curva del Níger,* Universidad de Granada, 1991.

muestra que las tumbas de estos reyes incluían epitafios traídos de Córdoba y Almería, sobre todo en el s. XI y XII. De Córdoba venía la obra poética de al-Fazzāzī al-Qurtūbi (Córdoba 1229, Marrakech 1290), vigente desde el s. XIII en la cultura de la Curva del Níger.

En ese mismo siglo XIV, un andaluz de Granada, Es-Saheli (Granada 1290-Tombuctú 1346), crea la llamada "arquitectura sudanesa", con magníficas mezquitas de adobe y troncos de madera[151].

En el sigo XV llega a la región Sidī Yaḥyà al-Tuṭīla, uno de los poetas místicos andalusíes más importantes, natural de Tudela. También en este siglo llegará `Alī ben Ziyāb al Qūtī al-Andalusí ("el godo", después se transformo en al-Kātī). El hijo de éste, Maḥmūd Kātī será el fundador de un gran archivo de manuscritos árabes denominado fondo Ka' tī.[152]

A principios del XVI vemos aparecer en el Níger al granadino Ḥassan ben Moḥammad al-Wazzān al-Fāsī, más conocido como Juan León de Médecis o "León el Africano"[153] (Granada 1488, Túnez 1552). Tras visitar Tombuctú, en 1506, éste andaluz dejaría escrito *"...se venden muchos libros traídos de la Berbería y se saca más beneficio de estas ventas que del resto de la mercancía. Y es que en Tombuctú hay numerosos cadíes, imanes y alfaquíes, todos bien pagados por el rey, que honra mucho a los hombres de letras"*.

A finales del XVI irrumpe en escena Yuder Pachá (Cuevas de Almanzora, Almería, Marrakech, 1605), que conquista la Curva del Níger con un ejército de moriscos y renegados cristianos en nombre del Sultán de Marrakech, tras haber participado en la rebelión de los moriscos de la Alpujarra del reino de Granada. Querían hacerce con las minas de oro del Sudán para, entre Marruecos e Inglaterra, hacer una pinza a Felipe II, Marruecos se quedaría con al-Andalus e Inglaterra con las colonias de Hispanoamérica, en sus planes. Nunca llegarán a conquistar las minas de oro pero sí la importante ruta comercial de la Curva del Niger[154].
Descendientes de todos ellos viven hoy en día en la curva del Níger bajo el nombre de "Armas", así denominados por ser la primera vez que se escucharon armas de fuego en aquellos desiertos.

Tombuctú fue una auténtica "fabrica de libros"[155] llamada Ould Elhaj, instalada en una casa grande y organizada en seis talleres. En el primero se agrupaban los manuscritos, en el

[150] Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO, M. MAIZADA e Ismaïl DIADIE HAIDARA: "Introdution à la tradition musicale des Arma de la boucle du Níger", *Le Maroc et lÁfrique subsaharienne aux débuts des temps modernes: les Sa`diens et l´Empire Songhay.Actes du colloque International...* Marrakech, 23-25 octobre 1992. Institut des Etudes Africaines, Rabat, 1995, 325-361. (Desgraciadamente se publico con diversos errores y sin las transcripciones musicales de las que solo se publico una página al ser las actas de un congreso muy numero en las que no pudimos corregir pruebas).

[151] Rafael LÓPEZ GUZMÁN y José BIGORRA: *"Arquitectura y urbanismo de Tombuctú", Españoles en la Curva del rio Níger,* Universidad-Diputación de Granada, 1991, 47-60.

[152] Ismaël DIADIÉ HAIDARA: *Los últimos visigodos. La biblioteca de Tombuctú,* Sevilla, 2005; - y Manuel PIMENTEL: *Los otros españoles. Los manuscritos de Tombuctú: andalusíes en el Níger*, Madrid, 2005.

segundo estaban los copistas, en el tercero los correctores, en el cuarto los encuadernadores (espertos zapateros), en el quinto recortaban y daban hechura al libro, y en el sexto, los sabios, que buscaban personal y aconsejaban sobre los nuevos manuscritos a buscar.

La música "Arma" en la Curva del Níger es como su pueblo, un crisol de formas norte-fricanas, árabes, berébéres, moriscas[156] y del Africa negra. Sin duda con esos elementos ha sido posible crear una cultura propia que se manifiesta en repertorios, fiestas y ceremonias.

MÚSICA RELIGIOSA EN LA CURVA DEL NÍGER.

La música religiosa en la Curva del Níger es esencialmente vocal y panegírica. Dos textos andalusíes son todavía cantados: el *Qasā'id al-ishrīniyyat fī madh Sayyidina Muhammad,* de `Abd al-Raḥmān b. Yahlaftān b. Aḥmad al-Fazzāzī de Córdoba, y el *Šifa* del Cadi Iyad de Ceuta. El director introduce el tema que lo retoma el coro, a lo largo del canto las mujeres, en tono agudo, hacen una vibración de la lengua.

La fuente fundamental es Al-Sa'dī[157], que profundiza y amplía la obra de su maestro Ahmad Baba: *Kifāyat*[158] (1596). Al-Sa'dī, en concreto en los capítulos IX, X, XI y en los obituarios de los capítulos XXX, XXXIV y XXVI, nos suministra interesantes noticias sobre los estudiantes de Ahmad Baba y sobre los estudios de los diferentes ulemas e imanes. Complementa y amplía la obra de Ahmad Baba con los personajes de la tradición mālakita. Cita los *Ishriniyyat*[159] del poeta al-Fazzāzī de Córdoba. Brockelmann cita el poema panegírico de al-Fazzāzī al Profeta del Islam: *Achriniyāt al-fazāziya.* Poema muy famoso en el mundo Subsahariano y en los programas de estudios de la Universidad de Tombuctú.

Esta práctica de la lectura del poema de al-Fazzāzī en Kanem (Kaenoem) estuvo muy extendida en la Curva del Níger, según al-Sa'dī. Se realizaba una lectura en las mezquitas el viernes y otras en cada una de las fiestas de la natividad del Profeta. Cuarenta y dos días

---

[153] León el AFRICANO.: *Descripción General de África y de las cosas notables que en ella se encuentran,* trad. y ed. Crítica: Luciano Rubio, Madrid, 1999. Juan León AFRICANO: *Descripción general del África y de las cosas peregrinas que allí hay,* trad., introducción, notas e índices, Serafín FANJUL, con la colaboración de Nadia CONSOLANI, Granada, El Legado Andalusí, 2004. Amin MAALOUF: *León el africano,* trad. Del francés: María Teresa GALLEGO URRUTÍA y María Isabel REVERTE CEJUDO, Madrid, 2010.

[154] Leocadio MARTÍN MINGORANCE: *"La conquista del Sudán en el marco de las relaciones entre Marruecos, España e Inglaterra"*, *Andalucía en la Curva del Níger,* Granada, 1987, 35-56.

[155] Francisco VIDAL CASTRO: "Cultura y Patrimonio islámico en el África Subsahariana. Los manuscritos de Tombuctú", *Andalucía en África Subsahariana. Bibliotecas y manuscritos andalusíes en Tombuctú,* Sevilla, 2003, 17-56 (30-31 la cita). Dupuis YAKOUBA: *Industries et principales professions des habitants de la région de Tombuctou,* París, 1921.

[156] Reynaldo FERNÁNDEZ MANZANO: *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.
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/catalogo

antes de la natividad del Profeta, es decir la primera noche del mes de Safar y el treinta del mismo mes, este poema es leído dos veces en todas las mezquitas de Tombuctú. Dividido en dos partes se lee una vez por quincena. De la primera noche de *Rabi an-nabawi* a la décima, se lee el texto en su totalidad. Esta vez se divide en diez partes. La doceava noche en la primera oración de la mañana se lee el texto íntegro. La catorceava noche (que es la diecisieteava noche de la natividad) a las dieciocho horas y a las dos horas de la madrugada, se lee el texto en su totalidad.

Este recitado se practica en muchas mezquitas de la localidad. La gran mezquita construida por al-Saheli al-Garnati, se reúnen los Tuat de Ghadames y los Peuls. En la mezquita del poeta y asceta Sidi Yahya al-Andalusi, se reúnen los Wangara; en Sankoré los Sanhaja y otros de Biru (Walata). En la mezquita del Sheikh Sidi Ali se concentran formando un grupo los Ahl-Arawan y formando otro grupo los Ahl Sidi Ahmad Nur. En el barrio de Jingarey-Ber, puerta comercial marroquí Morabbi, se reúnen los Tajakanet y el resto de magrebíes de al-Aqça; en Bajindé, al sur de Sidi Yahya, se dan cita los Kunta, descendientes de Sheikh Sidi Mohammad al-Bakkay, y en Sankoré (Taka-Bundu) los Kunta Regegda.
El relato de al-Sa'dī llega hasta el 12 de marzo de 1656, fecha final de la redacción de su *Ta'rij al-Sudān*. Esta obra que sigue en este apartado la *Kifayat* de Ahmad Baba, nos aporta un dato nuevo, y es incorporar la obra de Kadi Iyad de Ceuta a la tradición de Tombuctú. Esta obra: *as-Šifa* celebra los méritos del Profeta y está dividida en treinta partes, conservada íntegra en los manuscritos de Tombuctú. Este poema se ejecutaba en el mes de Ramadan, entre otras, en la mezquita de Sankoré.

MÚSICA CIVIL CEREMONIAL Y MILITAR DE LA CURVA DEL NÍGER.

Pocos elementos nos han dejado las fuentes históricas sobre la música de la corte. El anónimo *Tadzkiret an-Nisyan*[160] cita diversos instrumentos musicales relacionados con el pachalik de Tombuctú: "*Cuando las tropas llegaron, Ahmad al-Qalīfā los distribuyó a su*

[157] `Abd al-Raḥmān al-SA'DĪ: *Ta'rikh al-Sudan,* [1653] texte arabe édit. et trad. par O. HOUDAS, París, réimpr.. 1964.

[158] Ahmad BABA: *Nayl al-ibtihay* (repertorio bio-bibliográfico, contiene información sobre la vida y la cultura del Sudán y del reino de Granada), 1596. Mahmud A. ZOUBER: "Kifayāt al-muhtāj li ma'rifat man laysa fī l-Dībāj" (documento suficiente para conocer los personajes que no son mencionados en el Dībāj), *Revue Sankoré,* Tombuctú, 1985, 42-47. Ahmad BABA.

AL-TINBUKTI:, *Kifayat al-muhtaj li-ma'rifat man laysa fi 'l-Dibaj*, ed. Muhammad Muti'. 2 vols., Rabat, 2000; - *Nayl al-ibtihaj bi-tatriz al-Dibaj*, on marg. of IBN FARHUN: *al-Dibaj al-mudhahhab fi ma'rifat a'yan'ulama' al-madhhab,* Cairo, 1932-3.

Abdeljelil TEMIMI: "L'ouvrage "Nayl al-ibtihadj" d'Ahmad Baba de Tombouctou: une encyclopédie de biographies maghrébines", *Revue Maghrébine de Documentation*, III, mars 1985, 143-6.

[159] Carl BROCKELMANN: *Geschite der Arabischen litteratur,* Leiden, 1943, T. I. p. 322, noticias 13 y los suplementos, Leiden, 1937, 482-483.

alrededor y a cada uno de los soldados le dió una parte del botín que habían obtenido. "La orden de Dios será transmitida por vuestra orden, exclamaron los soldados, desde hoy eres nuestro pacha" -"Entiendo, respondio él, que yo soy vuestro pacha, pero ¿donde están los atributos y las insignias del poder soberano? ¿donde están las chirimías, atabales, rabeles, atambores y dulzáinas? ¿donde están el tambor de Zeïdien, los grandes tambores de los askien y todos los demás instrumentos de música que son atributos del pachalik?".

Este lugar singular de los instrumentos musicales[161] en el pachalik es igualmente señalado por el Ka'tī en la corte del renegado Mahmud b. `Alī b. Zarqun que reemplazará a Jawdar Pacha a la cabeza del pachalik en 1591, y donde cita los instrumentos: "*tañedores de qitārā, de nezoua y de chirimías, se situaban sentados en la tienda del pacha y pasada la entrada",* en las ceremonias organizadas para la recepción de la llegada del Askia Mohammad Gao. Recibimientos que se repiten en épocas posteriores.

MÚSICA POPULAR EN LA CURVA DEL NÍGER.

La música popular esta relacionada con los ciclos productivos (siembra, recogida de la cosecha, etc) y de los ciclos vitales: nacimiento, esponsales, así como en las festividades religiosas.

Cantantes, instrumentistas y compositores populares mantienen esta tradición, los mas conocidos son: Aïssa Alamiréjé, Diadié Allou du Binga, Sidali Turé o Hayra.

Analizaremos, a continuación, algunos ejemplos que nos muestran la variedad y riqueza de la música Arma, siendo conscientes de que estas líneas son unas pinceladas sobre un tema del que queda mucho por investigar.

Tandina

Binga, que fue una región del Pachalik, desde 1591 conoció a grandes panegiristas. De Diadié Allou y de la única interpretación que hemos podido rescatar, está la patética obra que llama a al-Mansur (al-Mansur 1719) para que regrese a su ciudad de Tombuctú. En efecto, después de haber perdido el poder ante Bâ-Haddu Ad-Der'i, abandona Tombuctú y se instala en Shebi que le es fiel.

El texto en su totalidad nos presenta una estrofa desigual, que se distribuye así:

---

[160] *Tadhkirat al-nisyan fi akhbar muluk al-Sudan* [anónimo], ed. & trans. O. Houdas. Paris 1890, 150.

[161] Dupuis YAKOUBA: *Industries et principales professions des habitants de la région de Tombuctou,* París, 1921, 152-154. Mamadou DIALLO: *Essai sur la Musique Traditionnelle au Mali,* París, Agence de Cooperation Culturelle et Technique, [1980]. Capítulo "Lórganologíe Malienne", 33-40.

Nº de estrofas	Nº de versos
1	5
2	5
3	4
4	8
5	8
6	7
7	4
8	7
9	7
10	2

Los versos varían entre 11 y 18 sílabas, el ritmo de las rimas de este poema se articula en dos niveles. Un nivel interior que está marcado por las cesuras de los hemistiquios y la repetición a cada cesura de una u otra parte de la rima final que se reitera a partir del segundo verso; y el ritmo de la rima general de la totalidad del poema. Podemos observar el orden siguiente a partir de las cesuras:

a	b
c	d
c	d
c	d
c	d
c	d
c	d

Esta forma general se mantiene con algunas excepciones (4,5,7).
Nos recuerda a las letanías con las monótonas repeticiones de palabras. Esta composición puede encuadrarse en un tiempo binario de 2/4. El `ūd con la percusión realiza una introducción no mesurada. Hemos transcrito la primera estrofa, dado que el resto se realiza con la misma música, aunque con letras diferentes. En algunas estrofas encontramos gran número de versos pero todas se cantan con la misma melodía. La voz se mueve en el ámbito de una cuarta, con una estructura de recitativo que desciende por grados conjuntos en su conclusión. La nota *mi* es la más grave, es también el punto de reposo (cadencia) y el referente de la canción. Estructuralmente presenta dos periodos recitativos, el introductorio en *la* con descenso a *mi* y el *sol sostenido*. Los otros con referencia en *sol natural* y

descenso a *mi* con el *fa sostenido*. El `ūd juaga cuatro notas en el ámbito de una quinta, realizando terceras, cuartas y quintas (para resolver en cuartas o como nota de paso para hacer las cuartas), con una referencia rítmica a *la* nota *La* que actúa como *ostinato.* El ritmo forma un ciclo, con un comienzo sincopado, dentro del esquema de ciclos rítmicos africanos:

Notas para la transcripción

Songhay	Castellano
´	´
c	ch
j	y
k	c
y	y

Título: *Tandina*
Cantante: Diadié Allou
Instrumento de cuerda: `ūd (laúd).

Transcripción:

Tandina hey / Alfa Cissé Mamadan

Tandina hey / Alfa Cissé Mamadan
Yuwar-me jenneri / saney di salamun n´da ni
Shebi-me jenneri / saney di salamun n´da ni
Ankaba-me jenneri / saney di salamun n´da ni
Hawlakata me jenneri / saney di salamun n´da ni

Tandina hey / Alfa Cissé Mamadan
Sama mâ di ci wura /Alfa Cissé Mamadan
Sama mâ di ci badila / Alfa Cissé Mamadan
Sama mâ di ci al-lulu / Alfa Cissé Mamadan
Sama mâ di ci al-marzan / Alfa Cissé Mamadan

Tandina heyfo / Arma ijé ni si bey gabi mé
Faji di Marrakasin / Arma´jé ni si bey gabi mé
Ulad Marrakasin / Arma´jé ni si bey gabi mé
Sharati Marrakasin / Arma´jé ni si bey gabi mé
Tandina hey / kokoy ver ma boyrey mana

Sarey-Keyna al-basa / saney di salamun´da ni
Jingarey-ber al-basé´jé / saney di salamun´da ni
Sidi-Yahya al-basé´jé / saney di salamun´da ni
Hey Bâ-jindé al-bassé´jé / saney di salamun´da ni
Koy Sonkoré-mé al-bassé´je / saney di salamun´da ni
Al-Kamsu al-bassé´jé / saney di salamun´da ni
Sababu al-bassé´jé / saney di salamun´da ni

Tandina heyfo / kokoy ver ma hâma n´di ni
Mow yéné Tandina hey / Larow´oyo n´ga kamkam´di ni
Mawlad Idrisi / Larow di yo n´ga kamkam mana
Mawlad Sulayman / Larow di yo n´ga kamkam mana
Mawlad Nasibey / Larow di yo n´ga kamkam mana
Ay mow Bujubeyha / Larow di yo n´ga kamkam di ni
Ay mow Taudenna / Larow di yo n´ga kamkam di ni
Ay mow Yarawan-ganda / Larow di yo n´ga kamkam di ni

Tandina heyfo / Arma´jé ni si bey gabi mé
Tandina hey / Yoro yer ma koy Tumbutu
Fajidi Marrakasin / Yoro yer ma koy Tumbutu
Ulad Marrakasin / Yoro yer ma koy Tumbutu
Sharati Marrakasin / Yoro yer ma koy Tumbutu
Sidi b. Sidi / Sidi ni n´ga hôy né héré mé
Kabitan al-jinshi / Daraa di yo n´ga hôy né héré mé

Tandina hey / Yoro yer ma koy Tumbutu
Tandina hey / lâjaw koy ma lajaw mana
Sharati Marrakasin / lâjaw koy ma lajaw mana
Ulad Marrakasin / lâjaw koy ma lajaw mana

Tandina hey / Yoro yer ma koy Tumbutu
Surgu-sarey zari zeyban / zeyban wo yo n´ga wélé n´ga no
Bon-fendu zari zeyban / zeyban di yo n´ga hoy néhéré mé
Cenga-bomo zari zeyban / zeyban di yo n´ga hoy néhéré mé
N´gorfu-hondu zari zeyban / zeyban di yo n´ga hoy néhéré mé
Takuti zari zeyban / zeyban di yo n´ga hoy néhéré mé
Gungu-bomo zari zeyban / zeyban di yo n´ga hoy néhéré mé

Tandina hey / boro di yo go sallam ni ga
Tandina heyfo / surgo yo n´ga hamney mana
Yer mow Kel jurgu / surgo yo n´ga hamney mana
Yer mow Tenjerejef / surgo yo n´ga hamney mana
Yer mow Kel Ta-boriti / surgo yo n´ga hamney mana

Tandina hey / Alfa Cissé Mam adan
Sama mâ di ci wura / Alfa Cissé Mamadan

Tandina

Voz
`ûd
Percusión
Tan - di - na hey, al - fa Ci - ssé Ma-ma -
dam
Yu - war - me jen-ne - ri, sa - ney di sa-la-mu -
n'da-ni
She - bi - me, jen-ne - ri, sa - ney di, sa-la-mun -

BAHADDU

Aïsa Alamiréjé ha sido la figura más influyente en la música Arma de la primera mitad del siglo XX. La antología de la que disponemos nos da una idea de la variedad de los temas tratados, tanto religiosos como profanos y de la vida cotidiana de Tombuctú. Ella misma tocaba el rabāb (violín), sobre un fondo epicúreo de "carpe diem" que insiste en el placer cantará:

Aïssa Assarci ma ñin di yer yer minini
Minini ñin go hallal
Alfa diyo n'ga har ga
Tabey hau diyo n'ga har ga
Al-alim diyo n'ga har ga
A si jen'di al Risala cow di
A si jen'di al Yimmu cow di
A si jen'di al Yimmu cow di
A si jen'di Lahdari cow di
A si jen'di al-Bukhari cow di.

Su repertorio hace referencia a la consolación o evoca un largo panegírico la genealogía del destinatario de su poema cantado:

Ay cin ma dengay Saney di Belle ma dengay
Ya saney di Belle
Ka ci kulli yawmin koy
Ya saney di Belle ya
Ma dengay koda al Hashim ijé
Koda Haïdara
Al hasen ben al hasen beyni
Siraj al Munir

Ella recoge temas enteramente asentados en la tradición Arma, como la canción que transcribimos, dedicada a Fāsi Ba Haddu b. Yahya b. Ali El-Mobarek de Der'i, Caïd y enseguida nombrado pacha, en sustitución de Mansur b. Mas'ud b. Mansur Ez-Za'ri en febrero del año 1714. Será nombrado tres veces pacha hasta su muerte (29 de junio de 1720)[162].

El poema evoca la forma carnavalesca de los Armas, en un periodo de desintegración del Pachalik, donde se nombraban y cesaban con frecuencia los pacha. Recordemos que de 1591 a 1833, ciento sesenta y siete pacha reinaron en la Curva del Níger.

Wa lawkana boro go bun
Bara yer ma to ka dam boro
Wala yer ma to ka kow boro

(Aunque si muere alguien
necesitamos que llegue otro para nombrarlo
o que llegue alguien para cesarlo).

Bahaddu comienza con una introducción instrumental con el n'diarka (de la familia de cuerda frotada) y la percusión; los versos de la canción alternan con solos instrumentales que realizan variaciones melódicas del tema principal, esta alternancia es libre y el lugar para las improvisaciones, que no responden a un plan ni a unas reglas fijas a una estricta periodicidad. Cada verso termina en una especie de *glisando* para retomar el tema principal. La voz se mueve en el ámbito de una octava, realizando un recitativo o salmodia en *do,* con giros descendentes y adornos que concluyen en esa nota. El n'diarka realiza un recitativo en *do* y un movimiento descendente hasta el *do,* similar a lo que realiza la voz. El ritmo puede transcribirse como binario 2/4, forma un ciclo rmico con el comienzo sincopado. La afinación es muy diferente de la occidental y presenta grandes oscilaciones.

Título: *Bahaddu*
Cantante: Aissa Alamiriye
Instrumentos:
Instrumento de cuerda: n'diarka (de la familia de cuerda frotada).
Instrumento de percusión: Calabaza golpeada con bastoncillos.

[162] *Tedzkiret,* op. cit. 236.

Transcripción:

Bahaddu ijé ni mâ ci ma
Bahaddu Yahya ijé ni mâ ci ma

Jur go mêr

Jur go mêr
Jur go mêr
Arma ijé ga

Mami´jé ni mâ ci ma
Arcia Mami´jé ni mâ ci ma
Mami´jé ni mâ ci ma
Saggaydu b. Haman ni mâ ci ma
Mamijé ni mâ ci ma
Amul Kalidi bin Ahaman ni mâ ci ma
Manijé ni mâ ci ma
Cín Tafa bin Sidijé ni mâ ci ma
A cín mamijé ni mâ ci ma
Jarruku bin Sidijé ni mâ ci ma

Yá Hafiju Ya salám
Yássalam ta guattagaya
Yá hafiju ya salám

Yá hafiju yá salám
Baridi má ci Addu Salám
Gáridi má ci Abdul Wahau
Akoy di má ci Abdul Karím

A cín bahadijé ni má ci ma
Mulfu sibi linji sara
Takuba taci algauda fo

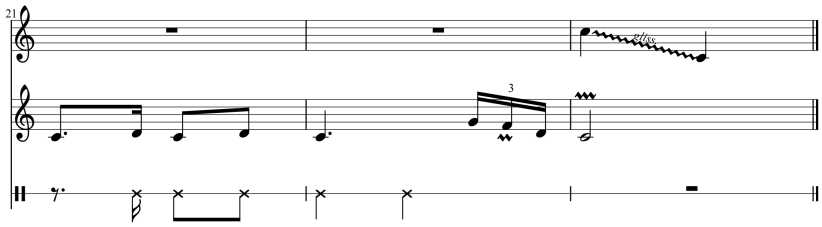
Ya hafiju yá salám
Yur go mér Armajé ga
Wa lawkana borro go bun
Bara yer ma tó ka dam boro
Wala yer ma tó ka kow boro

Mamíjé ni má ci ma
Tawo amírijé ci ni céré ya
Mamíjé ni má ci ma
Alkaydi Yahyajé ci ni céré ya
Mamíjé ni má ci ma
Buya baba Adarawi ni má ci ma

Koci mamir har ni má ci ma
Bannáti lamir har ni má ci ma
Basígoronte lamir har ni má ci ma
Kabudi lamir har ni má ci ma
Baba al-hayta lamir har ni má ci ma
Mamíjé ni má ci ma
Arcía Mamíjé céré go bún

Reynaldo Fernández Manzano, Ismaïl Diadie Haidara y Azucena Fernández Manzano

BAHADOU



AY MAMA

Este panegírico es una especie de himno de los Armas y en Tombuctú todos se reconocen en el mismo. Lo canta Aïsa Alamiréjé. El texto, que en su globalidad se refleja en la letra de la canción, cita a los Armas como los últimos descendientes de al-Mansur al-Zar'i (1719) con el apelativo de *Jarruku* (estrofa 6ª). El texto guarda por el efecto de la repetición un cierto ritmo pero no respeta la reglas fijas de la rima como sí lo hacía el ejemplo primero de *Tandina.*

El n'diarka (instrumento de cuerda frotada y sonido similar al violín) comienza con una gama cromática, para dar paso a la voz que canta al unísono con el instrumento, realizando diversos solos en estilo cromático. La voz tiene un ámbito preferente de una quinta, en una continua oscilación en torno a *mi bemol,* dando unos fragmentos cromáticos que alternan con los recitativos. El n'diarka realiza una función rítmica, de continua excitación y gran rapidez que alternan el arco por la punta y por el talón, creando un efecto de zumbido.

Título: *Ay Mama*
Cantante: Aïssa Alamiréjé
Instrumento: n'diarka (instrumento de cuerda frotada agudo).

Transcripción:

Yé dón Sankoré borodiyosé ka wirira gara n´da´l barka ka donise Ay Máma.

Bisimilahi gó ay máma gamé
Ha wangay, ha wangay máma gamé

Arisala dón di koy di ci Máma
Anna habī yay ci Máma
Anna habī kalamullahi ci Máma
Anna habī kalamul Rasul ci Máma

Alkáli Yahyajé ci Máma
Alkáli hay Alkáli ci Máma
Alkáli bilal háma ci Máma
Alkáli Abakar hára ci Máma
Audul Mulku Baba yé háma ci Máma
Sabayda Tuttul Humal háma ci Máma
Adaga Mahaman Al-Kabir háma ci Máma
Sidi Mahamudu Idal hamar háma ci Máma
Idamar Aidal hamar háma ci Máma

Cilabana Banjugu bana ma móm
Cilabana Banjugu bana Abul Barakati

Hammu bin Arasul háma ci Máma
Alfa Móya Tamasikur háma ci Máma

Tuntun ka bari lamtun ma móm
Asilihijé bani lamtun ma móm
Mahmaman ijé Bani lamtun ma móm
Jarruku ijé Bani lamtun ma móm
Lamtun tun ka bari lamtun ma móm

Koy guna arrisalara hay kan bá ma cow
koy guna allimunra hay kan bá ma cow
Ma koy guna lahadarira hay kan bá ma cow

AY MÁMA

[Hablado] Yé dón Sankoré borodiyosé ka wirira gara n'da'l barka ka donise Ay Máma
Voz
Violín
14
17
Bi - si - mi-lâhi Go A-y-Má - ma ga-mé ha wan-gay ha wan - gay
20
Má - ma ga - mé a - ri - sa - la don di koy di ci Má - ma

CAZADORCITO SE HA HECHO EL AMOR DE GREGORIO PORTERO (1733), O DE LA DIÁSPORA DE UN VILLANCICO GRANADINO A NUEVA ESPAÑA[163]

Javier Marín López
Musicólogo, docente y gestor musical. Realizó sus estudios musicales en los conservatorios de Úbeda, Jaén y Granada y musicológicos en esta última ciudad, donde se doctoró en el año 2007. Es director del Festival de Música Antigua de Úbeda.

Resumen:
Es de sobra conocido el decisivo papel jugado por el sur peninsular en las relaciones musicales con el Nuevo Mundo y, específicamente, con Nueva España, no sólo por haber monopolizado el comercio europeo con América, sino también por la importancia y prestigio de sus centros musicales, que funcionaron como potenciales depósitos de obras de música con destino a Indias. La presente contribución tiene por objeto profundizar en el estudio de la diáspora de la música dieciochesca andaluza en Nueva España, dando a conocer un villancico de Gregorio Portero, importante compositor y maestro de capilla de la Catedral de Granada entre 1713 y 1755. La obra en cuestión, que lleva por título *Cazadorcito se ha hecho el amor*, fue compuesta en Granada, presumiblemente en 1733, y presenta varias singularidades, entre ellas su consideración –hasta donde sabemos– de única obra con texto en romance conocida hasta la fecha de Portero, su lugar de conservación y las evidencias de su interpretación en la Catedral de Guatemala, cuyo archivo conserva la única copia conocida de esta obra. Como apéndice musical presento la edición crítica de este villancico, inédito hasta la fecha.

Palabras clave: circulación de música; estilos musicales; villancico; siglo XVIII; Nueva España; catedral de Granada; catedral de Guatemala; Gregorio Portero.

Cazadorcito se ha hecho el amor ("The Little Hunter Transmogrifies Himself into Love") by Gregorio Portero (1733): The Spread of a Granadine Christmas Carol to New Spain

Abstract:
The decisive influence of the southern Iberian Peninsula in the New World and, specifically, in the Viceroyalty of New Spain, is evident not just in its monopolization of

[163] Este trabajo fue realizado con una *Ayuda a Proyectos de Investigación Musical* (2006) de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Quisiera agradecer a Reynaldo Fernández Manzano, Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, las facilidades que me ha ofrecido para realizar esta investigación, así como su invitación para participar en este volumen. Igualmente, agradezco al Arzobispado Primado de Guatemala –en las personas de Luis Herrera y Alejandro Conde, encargados del Archivo Histórico Arquidiocesano "Francisco de Paula García Peláez" de Guatemala–, así como a mi colega Omar Morales Abril, su desinteresada ayuda durante mi estancia en la ciudad de Guatemala.

European commerce with America but also in the significance and prestige of its musical centers, which served as sources of musical works for the Indies. This article contributes to the study of the dissemination of 18th century Andalusian music in New Spain, focusing on a Christmas carol by Gregorio Portero, an important composer and Chapelmaster of Granada Cathedral between 1713 and 1755. The work, entitled *Cazadorcito se ha hecho el amor*, was composed in Granada, presumably in 1733, and presents several singularities, among which are the fact that it is Portero's only known piece written in Castillian, its preservation in Guatemala, and the evidence of its performance in Guatemala Cathedral, whose archives hold the only known copy of this work. An appendix includes a critical edition of this carol, unpublished to date.

Keywords: the spread of music, musical styles, Christmas carols, eighteenth century, New Spain, Granada Cathedral, Guatemala Cathedral, Gregorio Portero.

Marín López, Javier. "Cazadorcito se ha hecho el amor de Gregorio Portero (1733), o de la diáspora de una villancico granadino a Nueva España". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 338-377, 2012, ISSN 1138-8579.

En la actualidad, existe un consenso generalizado en cuanto a la importancia e influencia que la música y los músicos de Andalucía tuvieron en la América hispana durante los siglos XVI al XIX, tal y como apuntaron en su día los pioneros trabajos de Robert Stevenson (1970 y 1993) y Robert Snow (1980, 1987 y 1996), entre otros. Sin embargo, hasta tiempos muy recientes, la ausencia de estudios musicológicos específicos sobre este tema resultaba llamativa, en contraste con el interés manifestado por el americanismo andaluz, que venía explorando desde hacía décadas los intercambios y transferencias humanas, comerciales y culturales con el Nuevo Mundo; esta bibliografía americanista es ingente, pero en ella la presencia de la música brilla por su ausencia o, salvo excepciones, queda reducida a comentarios muy marginales. Aunque aún es mucho el camino que queda por recorrer, la publicación de un histórico volumen por la Universidad de Granada (Gembero Ustárroz y Ros-Fábregas, 2007), unido a la más reciente aparición de otra monografía colectiva centrada específicamente en el estudio de las relaciones musicales de catedrales andaluzas y americanas (García-Abásolo 2010), precedida en ambos casos por ese proyecto gigantesco que supuso el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Casares Rodicio 1999-2002), ha despertado una nueva sensibilidad en musicólogos e intérpretes que comienzan a mostrar interés por una rica realidad histórica tantas veces ignorada (Marín López 2004; Díez Martínez 2007; Isusi Fagoaga 2007).

Una lectura atenta de la bibliografía musicológica colonial incluye algunas referencias, con frecuencia dispersas, sobre las conexiones musicales entre Andalucía y el Nuevo Mundo desde los primeros tiempos del descubrimiento. En su conocida *Relación de la Provincia de Honduras e Higuera* (1544) el obispo Cristóbal de Peraza dio noticia de la fatal suerte corrida por cuatro instrumentistas de Sevilla que acompañaron a Cortés en su expedición a Honduras, y quienes tras morir de hambre fueron devorados por miembros de la propia expedición (Stevenson 1986: 26). Tras la fundación de ciudades y sus correspondientes instituciones coloniales los vínculos entre Andalucía y América se hicieron más estrechos.

Por distintas evidencias a uno y otro lado del Atlántico sabemos los nombres de algunos músicos de origen andaluz que recorrieron la áspera geografía americana buscando empleo, tenemos constancia de que la música copiada e interpretada en buena parte de las catedrales, conventos y parroquias de las Indias era de polifonistas andaluces como Francisco y Pedro Guerrero, Cristóbal de Morales, Rodrigo de Ceballos y Alonso Lobo, entre otros, y que los libros de música impresos en Andalucía o por andaluces fueron rápidamente distribuidos en América.

Tres de los indicadores que más claramente nos permiten constatar esta influencia son la proyección de modelos litúrgicos e institucionales en la organización musical, la circulación de músicos y la exportación de libros de música, partituras e instrumentos musicales. En relación al primero de los asuntos, la proyección de modelos litúrgicos e institucionales, es bien conocido que la Catedral de Sevilla fue, durante la primera etapa de la organización de la iglesia americana, la sede archidiocesana de las diferentes diócesis que se iban erigiendo en el Nuevo Mundo. Con la incorporación de los nuevos territorios, el Arzobispado de Sevilla –de por sí uno de los más ricos e importantes de España– adquirió una valor referencial para las catedrales americanas en la organización del culto. Su influencia se aprecia desde la planta arquitectónica de las catedrales y la ubicación del espacio musical por excelencia, el coro –casi siempre en el centro–, hasta los oficios instituidos en las bulas fundacionales de las diócesis y las constituciones de instituciones religiosas, el ceremonial y las festividades, la regulación de sus puestos musicales, la creación de instituciones en el seno de la catedrales como el colegio de infantes y la cofradía de músicos, que, en el caso de la Catedral de México, se consagró, y no por casualidad, a la sevillana Virgen de la Antigua. Las referencias a Sevilla son constantes en la documentación normativa y de archivo de las instituciones americanas y, si bien es cierto que hubo otros modelos como los de Granada, Toledo y Santiago de Compostela, el de Sevilla fue el predominante, al menos con anterioridad a las reformas litúrgicas tridentinas (Marín López 2007: vol. 1, 29-272).

Otro de los fenómenos que permite reconstruir la historia de los intercambios musicales entre Andalucía y el Nuevo Mundo durante la época colonial es la diáspora de músicos andaluces de nacimiento o adopción a América, donde ejercieron su influencia a través de su magisterio y sus composiciones. Aunque los trabajos sobre los movimientos migratorios gozan de una gran tradición dentro del americanismo internacional, los centrados específicamente en músicos son casi inexistentes, debido a una combinación de factores historiográficos y limitaciones de la documentación disponible (Gembero Ustárroz 2007). El Archivo General de Indias, por un lado, y los archivos americanos, por otro, aportan mucha información sobre el gran contingente de músicos andaluces que se establecieron en América. No es posible conocer, ni siquiera aproximadamente, la cantidad total de músicos andaluces que trabajaron en el Nuevo Mundo. Sin embargo, si atendemos a las líneas generales de la emigración española el número debió de ser muy elevado, sobre todo durante los siglos XVI y XVII, cuando hubo un predominio de emigrantes del sur peninsular (García-Abásolo 2006: 32). El hecho de que procedan precisamente de catedrales andaluzas las escasas referencias a músicos con destino al Nuevo Mundo localizadas en archivos eclesiásticos españoles parece abonar esta hipótesis (Gutiérrez Cordero y Montero Muñoz 1997: 227, 245 y 665; Isusi Fagoaga 2003: vol. 1, 170 y 175). No obstante, este silencio administrativo resulta lógico en cierta medida, ya que los

músicos no querrían levantar ninguna sospecha de sus contactos con América entre los cabildos andaluces para los que trabajaban.
Pese a todo, estos contactos tuvieron que ser frecuentes, sobre todo en ciudades como Sevilla y Cádiz, donde los músicos que embarcaban para América pasaban varios meses esperando la tramitación de sus pasajes. Con el olor a América flotando en el ambiente y como testigos de excepción del continuo ir y venir de embarcaciones, no es de extrañar que los músicos activos en estas y otras ciudades portuarias tuvieran más probabilidades de emigrar a América o enviar allí sus obras que los de cualquier otro lugar de la Península. Además, es necesario considerar el impacto que el mundo americano pudo tener en la vida musical de las catedrales andaluzas: muchos músicos que llegaban a Andalucía con el propósito de embarcarse prolongaron su estancia en ciudades andaluzas varios años y, en algunos casos, probaron suerte en capillas catedralicias. Esta situación ayuda a explicar el carácter cosmopolita de las capillas como las de Sevilla y Cádiz, que pudieron nutrirse de algunos músicos que inicialmente iban destinados a las Indias, aunque ello resulta muy difícil de documentar.

La lista de músicos nacidos y/o formados en Andalucía que emigraron al Nuevo Mundo es muy extensa y no es el objetivo de este trabajo presentar una relación nominal de los conocidos hasta la fecha. Baste decir que en ella encontramos músicos de toda clase y condición, desde ministriles y clérigos cantollanistas sin historia a compositores y organistas importantes que antes de pasar al Nuevo Mundo ocupaban cargos de relevancia en instituciones andaluzas; en síntesis, todo el espectro de la profesión musical en la España del momento. Entre los primeros figuraba Ambrosio Díaz, músico de nao natural de Sevilla que murió en Portobello en 1626, o coristas como el agustino jiennense Pedro de San Miguel, quien en 1683 solicitó licencia de embarque a Filipinas con un grupo de cuarenta y cinco frailes[164]. En el ámbito de la música catedralicia, entorno más estudiado, se conocen desde hace tiempo los nombres del antequerano Antonio Ramos y del sevillano fray Agustín de Santiago, quienes pasaron al Nuevo Mundo en 1538 y 1556, respectivamente, como organistas de la Catedral de México, del sanluqueño Estacio de la Serna, maestro de capilla y organista de la Catedral de Lima (ca. 1574-1625), del granadino Pedro Bermúdez (fl. 1574-1604), maestro de capilla en Cuzco, Guatemala y Puebla, y del malagueño Juan Gutiérrez de Padilla (ca. 1590-1664), considerado uno de los mejores músicos del barroco americano. Otros compositores cuya procedencia andaluza ha sido recientemente desvelada son José Gabino Leal Díaz (†1750), músico sevillano formado en la catedral hispalense que ejerció como maestro de capilla de la Catedral de Valladolid de Michoacán (hoy Morelia), y cuya amplia obra se encuentra diseminada en varios archivos del antiguo virreinato (Carvajal Ávila 2007), al igual que ocurre con el cordobés Francisco de Atienza Pineda (†1726), maestro de capilla en la Catedral de Puebla (Tello *et alt.*, en prensa). Ambos casos son dos ejemplos de los muchos que podrían citarse de todo lo que queda por investigar en este terreno.

El tercer gran indicador de la presencia andaluza en América tiene que ver con la exportación de libros de música, partituras e instrumentos musicales. Uno de los aspectos más sorprendentes de los archivos americanos es la gran presencia de música importada. La

[164] Sevilla, Archivo General de Indias, Contratación, 954, N. 17, fol. 1r, 9 diciembre 1626; y Contratación, 5445, N. 2, R. 36, 4 febrero 1683.

inmensidad de las áreas a cubrir, las limitaciones de la imprenta americana y la necesidad de dotar a capillas musicales de personal y partituras en poco tiempo provocó una fuerte demanda de música del exterior. Andalucía era la región europea más cercana geográficamente y en ella se concentraban prestigiosos focos de actividad musical en los que trabajaban algunos de los compositores más destacados de la época, lo que provocó una petición generalizada de la música allí compuesta. El caso de Sevilla es particularmente emblemático, ya que a la catedral hispalense escribieron numerosos cabildos americanos para encargar copias de libros litúrgicos con música e incluso para invitar a copistas profesionales y maestros de capilla a cruzar el océano (Álvarez Márquez 2000: 51-53 y 62; Marín López 2007: vol. 3, 112). Además, Sevilla era a mediados del siglo XVI era una de las escasas ciudades españolas con imprenta de música y de los talleres hispalenses salió el primero libro de polifonía vocal impreso en la Península, las *Sacrae cantiones* (1555) de Francisco Guerrero, impreso en el taller de Martín de Montesdoca, quien luego fue chantre en la Catedral de Guatemala (Stevenson 1992). Precisamente, otro de estos libros sevillanos, la *Declaración de instrumentos musicales* (1555) de Juan Bermudo, contiene un valioso testimonio de la importante demanda musical que había en el Nuevo Mundo. En la introducción a su segunda edición el autor afirmaba que había "sido importunado de amigos que imprimiese alguna [música] hecha aposta para tañer, mayormente que de Indias me han rogado por ella y parecióme cosa justo hacerlo" (Bermudo 1555: fol. cxiii). Los canales y agentes implicados en la distribución del repertorio andaluz fueron muy variados y van desde la circulación de los propios músicos a los envíos de particulares, impresores y libreros, quienes vieron en el Nuevo Mundo un mercado potencial para sus actividades; ello justifica la impresión de elevadas tiradas de libros de polifonía, cartillas de canto llano y libros litúrgicos. En lo relativo a instrumentos musicales, desde Andalucía se importaron desde instrumentos de pequeño formato como vihuelas y guitarras, hasta los grandes órganos de tribuna, como el que en 1549 se construyó en Sevilla para la Catedral de Cuzco (Sarnio 1986; Cea Galán 2004: 389-391).

No cabe ninguna duda de que la ciudad de Sevilla y su amplio arzobispado se convirtió en el principal centro difusor de música hacia el Nuevo Mundo. En una reciente estimación realizada sobre una muestra de 835 composiciones conservadas en archivos americanos de ochenta y nueve autores andaluces, un 87% del total procedía del arzobispado sevillano, correspondiendo sólo a la ciudad de Sevilla un 68%, lo que constituye una muestra evidente de su primacía (Marín López 2010: 115-118)[165]. Sin embargo, considerando la amplia representación de obras y autores de otros lugares, puede concluirse que toda Andalucía, incluso ciudades de interior sin apertura al Atlántico, se beneficiaron de la privilegiada posición del sur peninsular y sus constantes intercambios con América. En el caso de Granada, de allí proviene una de las escasas referencias de envío directo de obras al Nuevo Mundo. En un memorial elevado al cabildo granadino en 1619 el maestro de capilla de la Catedral Luis de Aranda esgrimió como argumento principal de su defensa ante el cuerpo capitular la fama de sus chanzonetas en América, *"de donde con tanta copia de ellas, y de saber bien hacer las dichas chanzonetas, estoy siempre carteado y muy rogado por ellas de*

[165] La reciente localización de un volumen misceláneo con pliegos de villancicos (Sevilla, Biblioteca del Arzobispado, 39/47) permite incrementar esta lista con tres compositores más activos en el arzobispado sevillano y representados en archivos americanos: José Coll, José Roca y José Martí, maestros de capilla en la Iglesia Prioral de El Puerto de Santa María entre ca. 1740 y 1790.

casi todas las iglesias de cien leguas en contorno, y de las de Indias, donde viendo una chanzoneta mía la estiman, y un maestro muy hábil y que hoy vive en una iglesia principal, cantando una chanzoneta de Aranda honró los papeles y alabó mucho, de que hay testigos" (López-Calo 1963: vol. 2, 301). De la continuidad de esta práctica da fe el villancico *Cazadorcito se ha hecho el amor*, compuesto por Gregorio Portero en Granada, presumiblemente en 1733, y conservado en doble copia en la ciudad de Guatemala, sede de la Capitanía General del mismo nombre y geográficamente integrada en el Virreinato de Nueva España[166]. Según la información actualmente disponible, se trata no sólo de la única obra de maestros granadinos del siglo XVIII conservada en América, sino también del único villancico conocido de Gregorio Portero, maestro de capilla de la Catedral de Granada entre 1713 y 1755.

Pese a la destacada labor que Gregorio Portero debió de desarrollar en el ambiente musical granadino desde su magisterio catedralicio, resulta sorprendente que el compositor no aparezca con entrada propia en las principales obras de referencia como el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamérica*, el *New Grove Dictionary* y el *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, lo que hace necesaria una breve aproximación a su perfil biográfico, aunque sea a partir de breves y dispersas noticias en fuentes secundarias. Por Barbieri sabemos que Portero nació en Fuentelahiguera (actual provincia de Guadalajara) y fue bautizado el 9 de mayo de 1692 (Casares Rodicio 1986: vol. 1, 384). Se formó en la Catedral de Toledo, donde fue admitido en abril de 1703 pese a que su edad –once años– era mayor de la estipulada para su ingreso como seise, en atención a *"ser buena voz, aunque no tiene trinados, y que sabe con fundamento el canto llano, y parte del canto de órgano […] respecto de no haber quedado más que un seise con voz"* (Martínez Gil 2003: 400 y 428).

Durante sus diez años como seise en Toledo tuvo como maestros a Pedro Ardanaz, Juan Bonet de Paredes y Miguel de Ambiela. A mediados de septiembre de 1711, Portero se encontraba en Jaén en calidad de opositor al magisterio de capilla catedralicio, al que también concurrieron otros dos seises formados en la catedral primada, Fermín de Arizmendi y Juan Manuel de la Puente, y cinco opositores más, resultando ganador este último (Jiménez Cavallé 1993); la presencia de Portero en Jaén en 1711, junto con la cercanía geográfica de Granada –su magisterio definitivo–, y el conocimiento personal de este autor y De la Puente tras compartir nueve años como seises en Toledo, explicarían la existencia de dos salmos a ocho voces Portero, un *Lauda Jerusalem* y un *Laetatus sum*, en un inédito inventario musical de la Catedral de Jaén de 1760, obras que desafortunadamente no se han conservado[167]. Unas semanas más tarde, a finales de octubre de 1711, Portero y Arizmendi volverían a verse las caras en la oposición al magisterio de la Catedral de Sigüenza, que finalmente recayó en José Caseda; los seises de Toledo realizaron todas las pruebas pero, a juicio del cabildo seguntino, en *"atril y composición están muy tiernos y necesitan de instruirse y actuarse más para poder regir cualquier capilla"* (Suárez-Pajares

[166] Pese a su integración en el virreinato novohispano, la Capitanía de Guatemala disfrutaba de un alto grado de autonomía administrativa, ya que tenía Audiencia y Real Chancillería propias y comunicación directa con el Consejo de Indias. Desde el punto de vista de la organización religiosa, la Diócesis de Guatemala dependió de la Arquidiócesis de México hasta 1743, cuando fue elevada a la categoría de arquidiócesis.

1998: vol. 1, 280). En enero de 1713, Portero de nuevo solicitó permiso al cabildo primado para concurrir a otra oposición, en este caso en la Catedral de Granada, donde ganó la plaza frente a dos músicos experimentados que ya ejercían como maestros de capilla: Andrés de Araujo, maestro de la Colegiata de Osuna, y Antonio González Guevara, maestro en la de Olivares. Tras un dilatado proceso que le llevó a escribir al rey para hacer valer su nombramiento como maestro pese a no ser aún presbítero, el músico guadalajareño tomó posesión de su magisterio el 12 de julio de 1713, permaneciendo en Granada hasta su muerte el 17 de abril de 1755 (López-Calo 1991-92: vol. 3, 18 y 37).

Portero ha pasado a los anales de la historia de la música española como uno de los iniciadores de la llamada "controversia Valls" cuando en 1715, interpelado por el organista Anastasio Albors, escribió un "Parecer" contrario a la entrada disonante sin preparar del segundo tiple en el "miserere nobis" de la Misa *Scala Aretina* de Francisco Valls. El escrito de Portero, unido a la más afectada "Elucidación de la verdad" del organista de la Catedral de Zamora Joaquín Martínez de la Roca, en respuesta a un escrito de defensa del propio Valls, desencadenó una intensa polémica estilística, estética y teórica que alcanzó una dimensión política, y en la que participaron más de medio centenar de músicos (López-Calo 2005). El resto de noticias conocidas sobre el día a día de Portero en Granada indican que el maestro desarrolló su labor como máximo responsable de la capilla con absoluta normalidad. Su magisterio estuvo marcado por las consabidas llamadas de atención del Cabildo por descuidar la enseñanza de los seises, la instalación de unos nuevos órganos, la extinción del arpa –instrumento muy necesario, a su juicio, "por el abrigo que daba a los voces en un templo tan agigantado y suntuoso"–, sus actuaciones como examinador de los músicos tanto en la Catedral como en la Capilla Real y sus colaboraciones con cofradías y otras instituciones eclesiásticas de la ciudad (López-Calo 1999; Ruiz Jiménez 1997). Como era costumbre a la muerte del maestro de capilla, el cabildo granadino acordó realizar un inventario de las obras de música de Portero, que se encontraban no sólo en la Catedral, sino también "en poder de algunos sujetos de esta ciudad"; el inventario se presentó en 1760, pero "no se acordó cosa alguna". La memoria del autor seguía viva en 1781, cuando el chantre aconsejó el "arreglo" de dos de sus misas y varios salmos; de los "papeles derrotados" de Portero finalmente se copió una misa y obras de Vísperas pero, a renglón seguido, se determinó "que, por ahora, no se copie más" (López-Calo 1991-92: vol. 3, 38).

José López-Calo calificó a Portero de "compositor extraordinario" (López-Calo 1999: 835), opinión que parece contrastar con la aparente indiferencia del cabildo granadino que, con sus tibias determinaciones de 1760 y 1781, pudo iniciar un proceso de dispersión y pérdida de las obras en papeles sueltos del maestro, villancicos incluidos. De hecho, todo lo que se ha conservado –una veintena larga de obras, todas ellas en Granada– es música *a capella* en latín copiada en libros de facistol o en libretes de partes, pero no en papeles sueltos; este repertorio –en su mayoría himnos y motetes, aunque también hay algunos salmos en notación mensural blanca (véase Figura 1)– se alinea en la estética del *stile antico* dieciochesco, del que este autor constituye uno de sus mejores y más prolíficos representantes en la Península (Roldán Herencia 2001). La actividad de Portero como compositor de villancicos para las principales festividades del calendario litúrgico está acreditada por las Actas Capitulares de la Catedral de Granada, que recogen de forma expresa la obligación del maestro de ensayar estas obras en los días semidobles o ferias,

[167] Jaén, Archivo Histórico Diocesano, Sala V, leg. 460, exp. 4, sin foliar, 10 octubre 1760.

previa corrección de un capitular (López-Calo 1991-92: vol. 3, 27; Ruíz Jiménez 1997: 60-62), así como por dieciséis pliegos impresos con los textos cantados que llevan su nombre en la portada[168]. El número de villancicos compuestos por Portero debió de ser muy elevado, no sólo por su extenso magisterio de cuarenta y dos años, sino también porque en Granada los villancicos se interpretaban en mayor número de fiestas que en otras catedrales (López-Calo 1991-92: vol. 1, 97). Sin embargo, no se ha conservado en este lugar ni uno solo de sus villancicos, ni se cita obra alguna de este autor en un inventario musical de 1800 (Robledo 1980).

Figura 1. Inicio del alto del salmo *In convertendo* de Gregorio Portero (Granada, Archivo Musical de la Catedral, Libro de Polifonía 2, fol. 71r)

La obra localizada en Guatemala es un cuatro al Santísimo Sacramento para dos tiples, alto y tenor con acompañamiento, del que hay dos copias que son musicalmente casi idénticas. Ambas presentan portada y se copiaron en formato apaisado, si bien la segunda está incompleta, tanto en la música (faltan las coplas y la respuesta a las coplas de tiple 2 y el tenor) como en el texto (no incluye el texto del estribillo del tenor y la mitad del tiple 1, ni

[168] Se trata de los pliegos de Navidad de 1714-17, 1723-24, 1726, 1732-33, 1744 y 1747-51, y los de Santa Teresa de 1723. Otros para esta última festividad (1717, 1720, 1721, 1724, 1730, 1735, 1738-39 y 1741), Santa Catalina (1730), Santa María de Gracia (1738-39), San Blas (1723 y 1729) y la canonización de San Francisco de Borja (1724) no registran el nombre del compositor, por lo que es posible que alguno de ellos también fuese musicalizado por Portero. Estos pliegos se conservan en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid (en su mayoría), Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Biblioteca General de la Universidad de Sevilla.

tampoco el de las coplas y la respuesta a las coplas de tiple 1 y alto)[169]. Debajo de la música de las coplas del alto de la copia 2 se anotó el texto de un romance atribuido a Barbosa, personaje que quizá se corresponda con Francisco Barbosa, músico de probable origen portugués documentado en Jerez de la Frontera como maestro de capilla de la Parroquia de San Miguel entre, al menos, 1649 y 1654 (Repetto Betes 1980: 48)[170]. En un fichero inédito de los fondos musicales de la Catedral de Guatemala realizado a finales de la década de 1970, se indica que esta obra de Portero era para "tiples 1, 2, 3 y alto con violines" (Estrada Monroy, ¿1977?); sin embargo, ni en la microfilmación realizada por el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA) en esos mismos años ni en la consulta directa de los originales, se han localizado partes de violín, lo que unido a los frecuentes errores, omisiones y añadidos arbitrarios que se han detectado en el citado fichero, así como al estilo general de la pieza, nos llevan a dudar de la existencia original de partes de violín, aunque tampoco hay que descartar que así fuera o que en un futuro se encuentren en los legajos misceláneos que actualmente están en fase de ordenamiento y catalogación[171].

No existen indicios suficientes para determinar si alguna de las dos copias es la original, copiada en Granada o en cualquier otro lugar y desde allí llevada a Guatemala, o si ambas –quizá lo más probable– fueron realizadas por un copista guatemalteco. En todo caso, las portadas de las dos copias identifican claramente al autor (con nombre y apellido) y la primera de ellas incorpora un año, probablemente el de composición: 1733. Tampoco hay duda de que la obra se interpretó en la Catedral de Guatemala, pues una inscripción en la portada de la copia 1 informa de que la obra se cantó en el tercer altar de la procesión del Corpus Christi de 1739 y se repitió en la tarde de la octava, en ese caso en la estación de Nuestra Señora de la Encarnación (véase Figura 2); esta inscripción fue realizada por Manuel José de Quirós, maestro de capilla de la Catedral de Guatemala entre 1738 y 1765 y responsable de la adquisición de numerosas piezas de compositores europeos e hispanoamericanos, en cuyas portadas anotó detalles sobre su compra, interpretación o adaptación. Por otro lado, en el encabezamiento de cada particella de la copia 1 aparece el nombre del cantor encargado de cada parte, lo que confirma su uso: Thomas y M.^{l} J.^{l} se encargaron del tiple 1; Amb.^{o} [¿Ambrosio?] y G.^{s} [¿Jesús?] del tiple 2; Pasq.^{l} del alto; y J. M. del tenor; la parte del acompañamiento no lleva ningún nombre, aunque va cifrada con detalle. Si asumimos 1733 como fecha de composición, sólo seis años después de su estreno en Granada la obra era conocida e interpretada en la capital de la Capitanía General de Guatemala.

[169] Guatemala, Archivo Histórico Arquidiocesano "Francisco de Paula García Peláez", MSS Mús. 535 y 536.

[170] El romance de Barbosa presenta de cuatro estrofas, la primera de las cuales comienza *Oh bárbara prodigiosa*. Del mismo Barbosa se conserva la música del tono humano *A los combates del aire* (Guatemala, Archivo Histórico Arquidiocesano, MSS Mús., sin signatura). Agradezco a Omar Morales la información sobre el tono de Barbosa, recientemente localizado en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala. Un pliego impreso con los textos de los villancicos de los Maitines de Navidad de 1649 de Barbosa, escritos en gallego, se conserva en Madrid, Biblioteca Nacional, VE/176-58.

[171] Robert Stevenson, que fue el primero en dar noticia de la obra de Portero (Stevenson 1970: 94), omitió la plantilla en su inventario, lo que no aclara la cuestión de los violines.

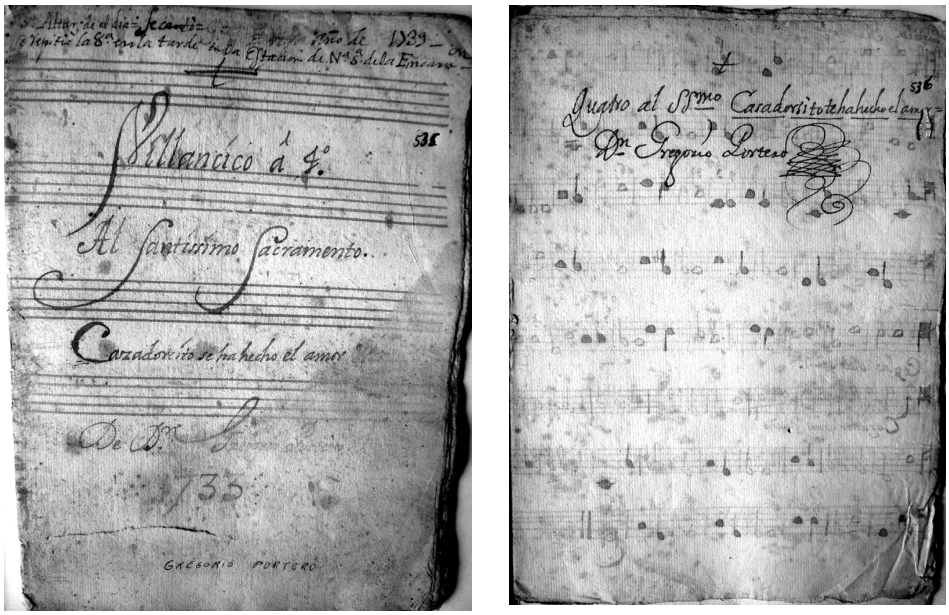


Figura 2. Portadas de *Cazadorcito se ha hecho el amor* de Gregorio Portero (Guatemala, Archivo Histórico Arquidiocesano "Francisco de Paula García Peláez", MSS Mús. 535 y 536)

No tenemos indicios documentales específicos sobre la consideración que el Cabildo tenía de la música de Portero, salvo que en 1781, veintiséis años después de su fallecimiento, el chantre propuso la copia de algunas obras que todavía seguían resultado de interés. La presencia aislada del villancico en Guatemala tampoco permite extraer conclusiones determinantes sobre el grado de modernidad de la música "a papeles" del compositor, aunque tenemos noticias de que Portero, tal y como explicitó con su participación en la cuestión Valls, era defensor de las reglas del arte legadas por los *antiguos* o *clásicos*, entre los que figuraban algunos sus maestros Ardanaz, Bonet de Paredes y Ambiela. *Cazadorcito se ha hecho el amor* parece confirmar esa mentalidad conservadora, pues se inscribe, estructural, notacional y estilísticamente, en la órbita del villancico tradicional de la segunda mitad del siglo XVII: un estribillo "ayroso" para cuatro voces se alterna con ocho coplas a solo que finalizan con una respuesta coral a las coplas. El compositor escogió una plantilla formada únicamente por voces y acompañamiento continuo, no existiendo partes para cuerdas[172]. La textura del estribillo es predominantemente homofónica, con ocasionales juegos por parejas y una única entrada imitativa en sentido estricto (c. 103-108). Otros dos elementos que podríamos considerar retardatarios hacen su aparición en esta pieza. Por un lado, la presencia de claves altas o *chiavette*, un sistema de transposición específico de la música vocal de los siglos XVI y XVII, pero no tanto del XVIII (González

[172] Como ya se ha indicado, no tenemos certeza de si esta pieza estaba integrada originalmente por partes de violín. En todo caso, en buena parte del repertorio del siglo XVIII anclado en la tradición como *Cazadorcito*, los violines –cuando aparecen– no tienen gran protagonismo melódico, limitándose a duplicar las partes vocales y/o hacer repeticiones en eco.

Marín 1989-90). Por otro, la utilización de la notación mensural de proporción menor o "proporcioncilla", característica de la música en castellano del siglo XVII (Lambea Castro 1999), cuyos típicos ennegrecimientos y expresivas hemiolias están muy presentes en la obra; si bien esta notación no desapareció completamente en el siglo XVIII, fue cayendo en desuso a favor del sistema métrico ortocrónico que se irá imponiendo de forma progresiva[173]. Quizá el aspecto más experimental de *Cazadorcito* resida en sus cambios armónicos, puestos al servicio de la expresión de un texto alegórico no exento de recursos onomatopéyicos (c. 35-48 y 56-65, así como en las respuestas a las coplas) y en el que, siguiendo una tradición típicamente barroca, se identifica a Cristo con la figura mitológica de Cupido.

Resulta casi imposible realizar juicios fundados o de aplicación general sobre el estilo de Portero, ya que su obra en castellano respondía, en su conjunto, a una gran variedad de formas, técnicas, texturas y plantillas. Aunque no tenemos la música, los pliegos impresos conservados nos indican que nada más llegar a Granada, Portero comenzó a componer cantatas multiseccionales con elementos tomados de la música teatral italiana y francesa y acompañamiento obligado de violines, presentes en la Catedral de Granada desde la temprana fecha de 1707 (Ruiz Jiménez 1997: 62). Así, *Aves volad,* el tercer villancico del primer nocturno para la Navidad del primer pliego conservado (1714) es una cantada con introducción-recitado-aria-recitado-aria-grave; más elaborada era la estructura del villancico de calenda para la misma festividad de 1715 *Ay qué pena*: recitado-fuga-grave-minué-aria-recitado-aria y coplas[174]. La presencia de estas formas italianizantes –con cierta tendencia a la simplificación estructural conforme avanzan los años– es constante en el resto de pliegos consultados, pero siempre en natural coexistencia con los tradicionales villancicos de estribillo-coplas, que siguen compartiendo protagonismo al 50% incluso en los pliegos más tardíos de la década de 1750. En este sentido, el papel de Portero en Granada como protagonista de la recepción del estilo italiano va indisolublemente unido al cultivo del estilo hispánico, y es análogo al de Agustín de Contreras en Córdoba (maestro de capilla catedralicio entre 1706-1751), Juan Manuel de la Puente en Jaén (1711-1753), Pedro Rabassa en Sevilla (1724-1767) y Juan Francés de Iribarren en Málaga (1732-1767), por citar cuatro ejemplos de contemporáneos activos en otros centros andaluces y de los que se ha conservado una buena muestra de música en castellano. Junto a las arias y cantatas solísticas "con todo golpe de instrumentos", verdadera novedad estilística que comenzó a popularizarse alrededor de 1700 en toda Europa, estos maestros siguieron componiendo durante toda su vida villancicos polifónicos conscientemente apegados a la tradición hispana como *Cazadorcito se ha hecho el amor*. En todo caso, no deja de resultar un fenómeno curioso –siempre a tenor de las fuentes conocidas actualmente– la escasa circulación de la música de Portero en la Península pese a su papel crucial como iniciador de la polémica Valls y maestro de una de las catedrales de referencia del sur peninsular, y que su único villancico conocido se nos haya transmitido a través de una fuente guatemalteca. Todo un aviso –al tiempo que una confirmación– de la necesidad de superar la visión aislacionista que aún tenemos de la música catedralicia andaluza, estrechar los

[173] Uno de los primeros estudios de conjunto sobre este proceso de transformación estilística que afectó a todos los parámetros de la música aparece en Torrente 1997: 131-167.

[174] Madrid, Biblioteca Nacional, Sala Cervantes, **R/34987 (18) y (19).**

vínculos entre las orillas y considerar los archivos del antiguo virreinato novohispano si no queremos perdernos una parte muy sustancial de nuestra propia historia musical.

CRITERIOS DE EDICIÓN Y NOTAS

Las dos copias se encuentran en perfecto estado de conservación y transmiten versiones musicalmente casi idénticas. La música aparece en claves altas o *chiavette* por lo que, siguiendo la convención teórica de la época, se ha transportado una cuarta baja. En cuanto al texto, se han normalizado la ortografía y los signos de puntuación. El primer número se refiere al compás y el segundo a la nota en ese orden dentro del mismo. Tras el aparato crítico presento los íncipits de las diferentes partes de la obra (originales en papeles sueltos para cada parte).

Estribillo

- C. 1-1, Ac: originalmente #, se ha omitido por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 13-1, Ac: originalmente b6, cambio por 9/b7 por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 24-1, Ac: originalmente 6/4, cambio por 6.
- C. 31-1, A: originalmente *si* sostenido blanca que pasa a *fa* doble sostenido blanca con el transporte, cambio por *sol* blanca para facilitar su lectura.
- C. 65-1, A: originalmente un *do* sostenido blanca, cambio por un *do* natural blanca por coherencia armónica con el resto de las voces (*sol* natural blanca con el transporte de cuarta descendente).
- C. 67-1, A: originalmente un *do* sostenido blanca, cambio por un *do* natural blanca por coherencia armónica con el resto de las voces (*sol* natural blanca con el transporte de cuarta descendente).
- C. 88-1, Ac: originalmente 9/5, cambio por 9/7 por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 105-1, Ac: originalmente b, cambio por # por coherencia armónica con el resto de las voces.

Coplas a solo y a 4

- C. 130-1, Ac: originalmente b3, cambio por #3 por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 132-2, A: originalmente un *la* redonda, cambio por un *sol* redonda por coherencia con C. 130-2, A (*re* natural blanca con el transporte de cuarta descendente).
- C. 133-1, A: originalmente un *fa* sostenido blanca, cambio por un *do* sostenido blanca por coherencia armónica con el resto de las voces (*sol* sostenido con el transporte de cuarta descendente).

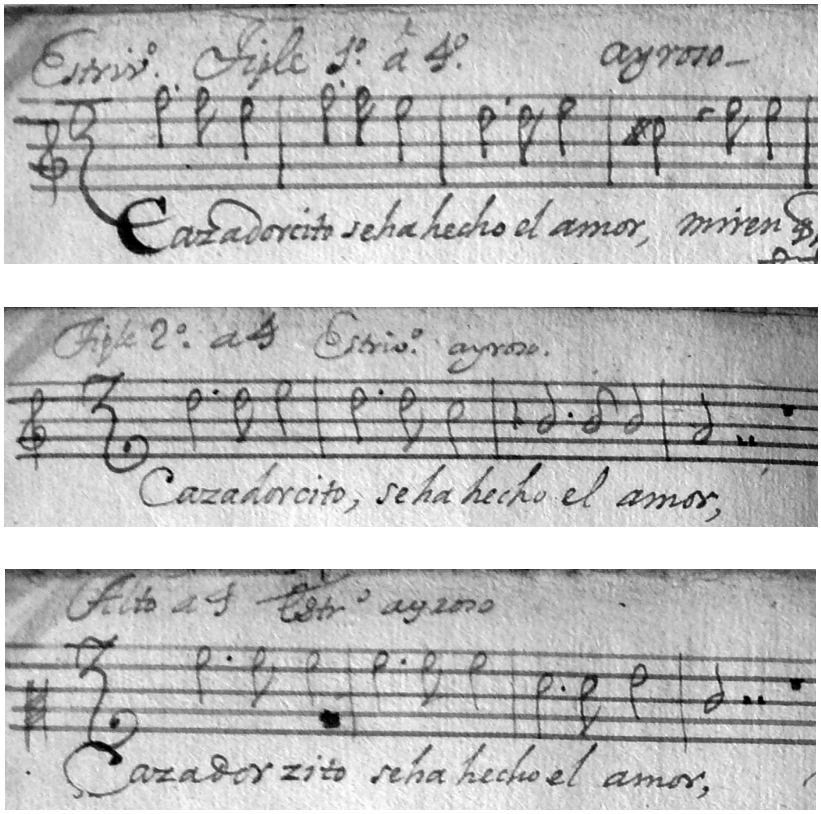
- C. 160-1, Ac: originalmente b3, cambio por #3 por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 175-1, A: originalmente un *fa* sostenido blanca, cambio por un *do* sostenido blanca por coherencia armónica con el resto de las voces (*sol* sostenido con el transporte de cuarta descendente).
- C. 202-1, Ac: originalmente b3, cambio por #3 por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 217-1, A: originalmente un *fa* sostenido blanca, cambio por un *do* sostenido blanca por coherencia armónica con el resto de las voces (*sol* sostenido con el transporte de cuarta descendente).
- C. 244-1, Ac: originalmente b3, cambio por #3 por coherencia armónica con el resto de las voces.
- C. 259-1, A: originalmente un *fa* sostenido blanca, cambio por un *do* sostenido blanca por coherencia armónica con el resto de las voces (*sol* sostenido con el transporte de cuarta descendente).

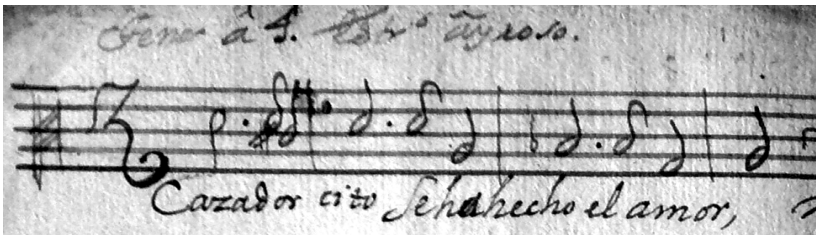
Acompañamiento

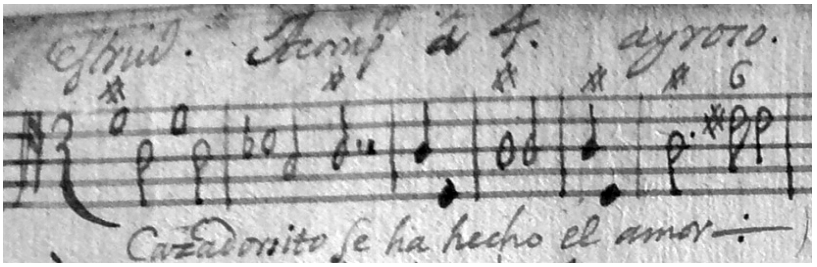
Debido al transporte de cuarta descendente se han introducido algunos cambios de carácter general en los cifrados originales que figuran en la parte del Acompañamiento del manuscrito. Son los siguientes:

Original	Cambio	Compases afectados
♭7	♯7	C. 12-1 y 89-1
4 ♯3	4 3	C. 15-1 y 16-2
♭3	♮3	C. 46-2, 48-2, 146-2, 148-2, 188-2, 190-2, 229-2, 231-2, 272-2 y 274-2
8	8	C. 97-2
♭ 6	6	

♭7	♯7	C. 100-1
4	4	C. 130-1, 132-1, 172-1, 174-1, 214-1, 216-1, 256-1 y 258-1
♭3	♮3	
♭	♮	C. 32-2, 34-2, 50-2, 52-1, 80-2, 99-1, 101-1, 102-1, 106-2, 114-1, 156-1, 198-1 y 240-1







BIBLIOGRAFÍA

BERMUDO, Juan (1555). *Declaración de Instrumentos Musicales.* Osuna: Juan de León.

CARVAJAL ÁVILA, Violeta (2007). *Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal*, Inédito, Tesis de Licenciatura en Musicología, Conservatorio de las Rosas de Morelia.

CASARES RODICIO, Emilio (ed.) (1986). *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, 2 vols.. Madrid: Fundación Banco Exterior de España.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, 10 vols.. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España. (1999-2002)

CEA GALÁN, Andrés (2004), "Órganos en la España de Felipe II: procedencia foránea en la organería autóctona", en John Griffiths y Javier Suárez-Pajares (eds.), *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II. Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 325-392.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino (2007). "Algunas conexiones musicales entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII", en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica.* Granada: Universidad de Granada, pp. 89-103.

ESTRADA MONROY, Agustín (sin fecha, ¿1977?). *Datos para la historia de la música en Guatemala. Catálogo general de obras y compositores musicales del periodo colonial en [la Catedral de] Guatemala*, fichero inédito, Guatemala.

GARCÍA-ABÁSOLO, Antonio (2006). *Aportes humanos, culturales y artísticos de Andalucía en México. Siglos XVI-XVIII*. Sevilla: Consejería de Cultura.

La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América. Córdoba: Universidad de Córdoba y CajaSur. (2010).

GEMBERO USTÁRROZ, María (2007). "Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar", en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica.* Granada: Universidad de Granada, pp. 17-58.

ROS-FÁBREGAS, Emilio (eds.) (2007). *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica.* Granada: Universidad de Granada.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio (1989-90). "Notas sobre la transposición en voces instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza", *Recerca Musicològica*, vols. IX-X, pp. 303-326.

GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario y MONTERO MUÑOZ, María Luisa (1997). *Vaciado Actas Capitulares del Archivo de la S.I.M. Catedral de Sevilla*, Inédito. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, PI45.

ISUSI FAGOAGA, Rosa (2003). *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España y otros países de Europa y América.* Granada: Editorial Universidad de Granada.

"*Todos los elementos* (1745), un villancico de Pedro Rabassa relacionado con México en la Colegiata de Olivares (Sevilla)", en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada: Universidad de Granada, 2007. pp. 105-151

JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro. "La oposición al magisterio de capilla de la Catedral de Jaén en 1711", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1993. nº 147, pp. 235-251.

LAMBEA CASTRO, Mariano. "Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor", *Revista de Musicología*, 1999. nº 22/1, pp. 129-156.

LÓPEZ-CALO, José. *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols., Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963.

Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Granada, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía- 1991-92.

"Granada. I. Catedral. II. Capilla Real", en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, pp. 826-843, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores de España, 1999.

La controversia de Valls. Vol. 1. Textos(I): ejemplar de Granada, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2005.

MARÍN LÓPEZ, Javier (2004), "«*Por ser como es tan excelente música*»: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México", en Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 209-226.

Música y músicos entre dos mundos. La Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII), Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.

"Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII)", en Antonio García-Abásolo (ed.), *La música en las catedrales andaluzas y su proyección en América*, Córdoba: Universidad de Córdoba y CajaSur, 2010. pp. 95-132.

MARTÍNEZ GIL, Carlos. *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo: Consejería de Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis, "Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la Catedral de Granada el año 1800", *Revista de Musicología*, 1980. nº 3/1-2, pp. 285-289.

ROLDÁN HERENCIA, Gonzalo. *La pervivencia de la polifonía clásica en el siglo XVIII: la obra de Gregorio Portero en la Catedral de Granada*, Inédito, Trabajo de Investigación Tutelada Universidad de Granada, 2001.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan. "Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento 'extravagante' y tipología de plazas no asalariadas en las capillas musicales eclesiásticas de la ciudad", *Anuario Musical*, 1997. nº 52, pp. 39-75.

SARNO, Jania. "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el inicio de una investigación", *The Brussels Museum of Musical Instruments. Bulletin*, 1986. nº 16, pp. 95-108.

STEVENSON, Robert M. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Ameritas*. Washington D.C.: Organization of the American States, 1970.

"La música en el México de los siglos XVI al XVIII", en Julio Estrada (ed.), *La música en México. 1. Historia. 2. Período virreinal (1530-1810)*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. pp. 7-74.

"Martín de Montesdoca: Spain's first publisher of Sacred Polyphony (1550's), Chantre in Guatemala Cathedral (1570's)", *Inter-American Music Review*, 1992. nº 12/2, pp. 5-16.

La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

SNOW, Robert J. *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and Its Sources*. Detroit: Information Coordinators, 1980.

"Music by Francisco Guerrero in Guatemala", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 1987. nº 3/1, pp. 153-202.

A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996.

SUÁREZ-PAJARES, Javier. *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

TELLO, Aurelio *et alt.* (en prensa), *La Colección Sánchez Garza. Catálogo y estudio documental*, México D.F.: CENIDIM.

TORRENTE, Álvaro. *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, Ph.D.diss., 2 vols., University of Cambridge, 1997.

Cazadorcito se ha hecho el amor

Villancico al Santísimo Sacramento

1733

Fuente: GU-AHA 535

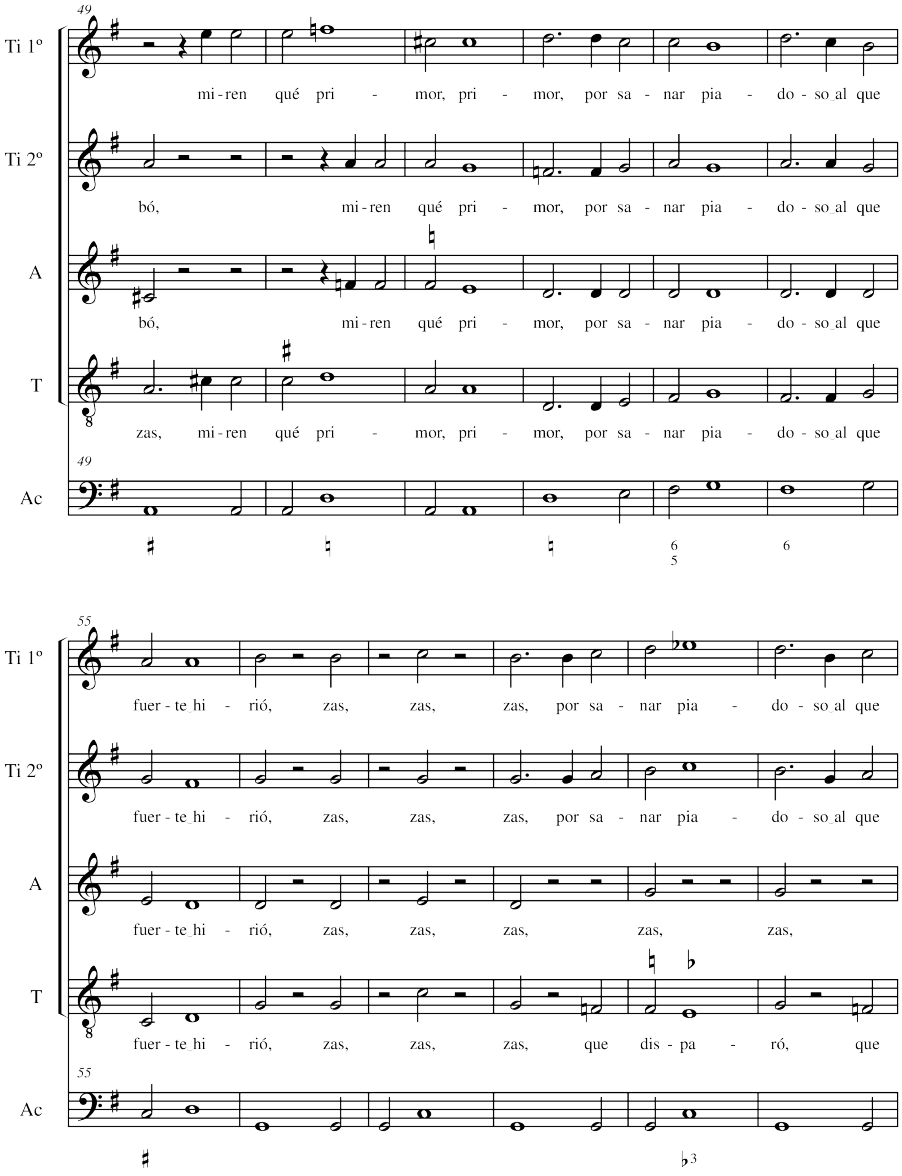
Edición: Javier Marín López

Gregorio Portero
(1692-1755)

13
Ti 1º
ple - a los ti - ros en el co - ra - zón, mi - ren qué pri -
Ti 2º
ple - a los ti - ros en el co - ra - zón,
A
ple - a los ti - ros en el co - ra - zón,
T
ple - a los ti - ros en el co - ra - zón, mi - ren qué pri -
13
Ac
9 7
4 3
4 3
19
Ti 1º
mor, qué pri - mor, pues de las fi -
Ti 2º
mi - ren qué pri - mor,
A
mi - ren qué pri - mor,
T
mor, pues de las fi -
19
Ac
6

25
Ti 1º
ne - - - zas ha - ce mu - ni - ción, mu - ni -
Ti 2º
pues de las fi - ne - - - zas ha - ce mu - ni -
A
pues de las fi - ne - - - zas ha - ce mu - ni -
T
ne - - - zas ha - ce mu - ni - ción, mu - ni -
Ac
31
Ti 1º
ción, mi - ren qué pri - mor, qué pri - mor, zas, zas,
Ti 2º
ción, mi - ren qué pri - mor, zas, zas,
A
ción, mi - ren qué pri - mor, zas, zas,
T
ción, mi - ren qué pri - mor, qué pri - mor, zas, zas,
Ac

37
Ti 1º
zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que de - rri -
Ti 2º
zas, zas, zas, zas,
A
zas, zas, zas, zas,
T
zas, zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri -
Ac
43
Ti 1º
bó, zas, zas, zas, zas, zas,
Ti 2º
zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que de - rri -
A
zas, zas, zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri -
T
bó, zas, zas, zas, zas,
Ac


49
Ti 1º
mi - ren qué pri - mor, pri - mor, por sa - nar pia - do - so al que
Ti 2º
bó, mi - ren qué pri - mor, por sa - nar pia - do - so al que
A
bó, mi - ren qué pri - mor, por sa - nar pia - do - so al que
T
zas, mi - ren qué pri - mor, pri - mor, por sa - nar pia - do - so al que
Ac
55
Ti 1º
fuer - te hi - rió, zas, zas, zas, por sa - nar pia - do - so al que
Ti 2º
fuer - te hi - rió, zas, zas, zas, por sa - nar pia - do - so al que
A
fuer - te hi - rió, zas, zas, zas, zas, zas,
T
fuer - te hi - rió, zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que
Ac

61
Ti 1º
fuer - te hi - rió, zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que
Ti 2º
fuer - te hi - rió, zas, zas, zas, zas,
A
zas, zas, zas, zas, zas, por sa - nar pia - do - so al que
T
de - rri - bó, zas, zas, zas, por sa - nar pia - do - so al que
61
Ac
67
Ti 1º
de - rri - bó, por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi - rió, mi - ren
Ti 2º
zas, al que fuer - te hi - rió,
A
fuer - te hi - rió, por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi - rió, mi - ren
T
fuer - te hi - rió, al que fuer - te hi - rió,
67
Ac

73
Ti 1º
qué pri - mor, qué pri - mor. Ca - za - dor -
Ti 2º
mi - ren qué pri - mor. Ca - za - dor -
A
qué pri - mor, qué pri - mor. Ca - za - dor -
T
mi - ren qué pri - mor. Ca - za - dor -
Ac
79
Ti 1º
ci - to se ha he - cho el a - mor, mi - ren qué pri - mor, qué pri -
Ti 2º
ci - to se ha he - cho el a - mor, mi - ren qué pri -
A
ci - to se ha he - cho el a - mor, mi - ren qué pri -
T
ci - to se ha he - cho el a - mor, mi - ren qué pri - mor,
Ac

85
Ti 1º
mor, pues con los ca - ri - ños em - ple - a los
Ti 2º
mor, pues con los ca - ri - ños em - ple - a los
A
mor, pues con los ca - ri - ños em - ple - a los
T
pues con los ca - ri - ños em - ple - a los
Ac
9 8 7 6
91
Ti 1º
ti - ros en el co - ra - zón, pues con
Ti 2º
ti - ros en el co - ra - zón, pues con
A
ti - ros en el co - ra - zón, pues con
T
ti - ros en el co - ra - zón, pues con
Ac

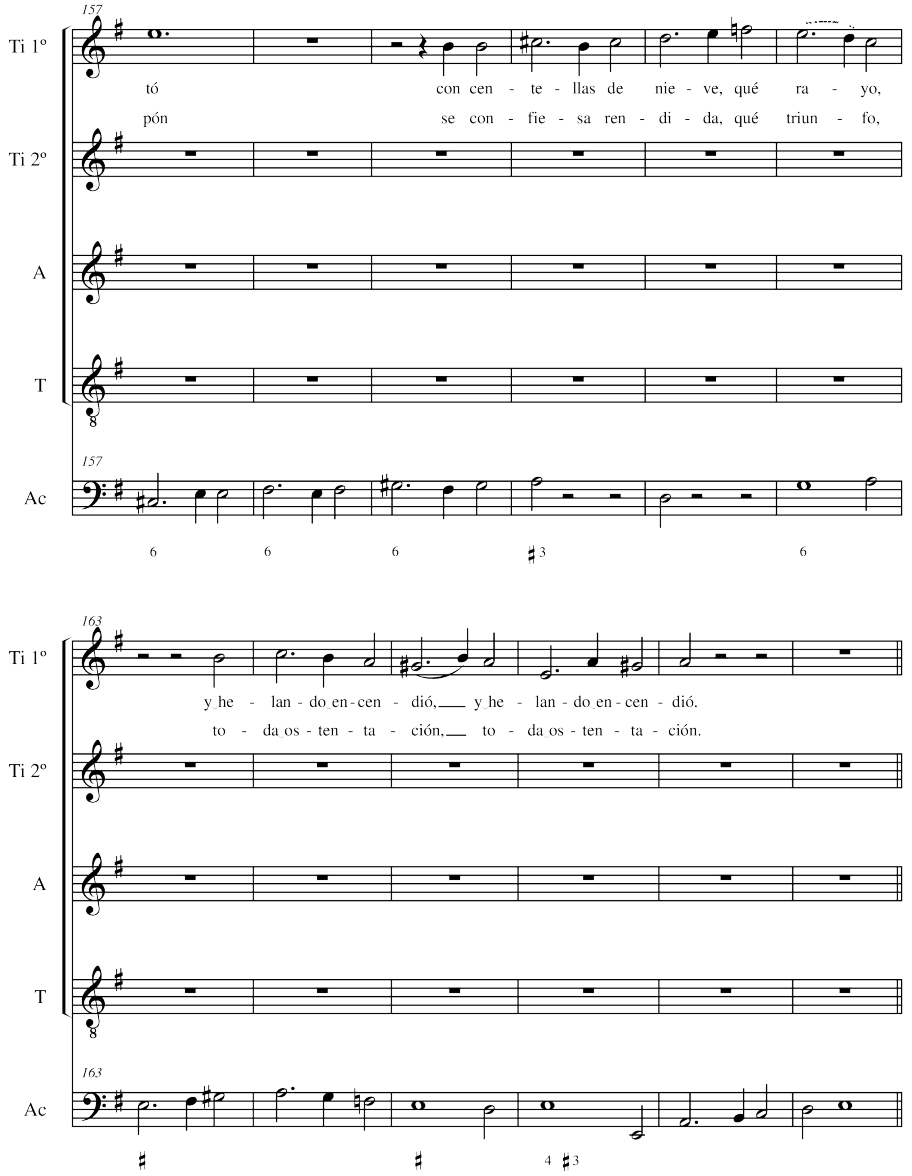
97
Ti 1º
los ca - ri - ños em - ple - a los ti - ros en el co - ra -
Ti 2º
los ca - ri - ños em - ple - a los ti - ros en el co - ra -
A
los ca - ri - ños em - ple - a los ti - ros en el co - ra -
T
los ca - ri - ños em - ple - a los ti - ros en el co - ra -
Ac
103
zón, mi - ren qué pri - - - - - mor.
zón, mi - ren qué pri - mor.
zón, mi - ren qué pri - mor.
zón, mi - ren qué pri - mor, qué pri - mor.

Coplas a solo
109
Ti 1º
Ti 2º
A
T
Ac
1ª. Ca - za - dor es mi due - ño, qué gra - cia, y a un tiem - po rin -
5ª. Del a - fec - to la fle - cha, qué ce - lo, al mun - do im - pri -
115
dió la jus - ti - cia in - fi - ni - ta, qué di - cha,
mió, me - jo - ran - do la he - ri - da, qué e - nig - ma,

121
Ti 1º
Ti 2º
A
T
a fle - chas de a - mor, a fle - chas de a - mor.
con lo que en - car - nó, con lo que en - car - nó.
Ac
Respuesta a 4
127
Zas, zas, zas, zas, zas,
Zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que de - rri -
Zas, zas, zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri -
Zas, zas, zas, zas,

133
Ti 1º
zas, que dis - pa - ró, que de - rri - bó,
Ti 2º
bó, zas, zas,
A
bó, zas, zas, zas, por sa - nar pia -
T
zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri - bó, por sa - nar pia -
Ac
139
Ti 1º
por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -
Ti 2º
por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -
A
do - so al que fuer - te hi - rió, zas, al que fuer - te hi -
T
do - so al que fuer - te hi - rió, al que fuer - - - te hi -
Ac

145
Ti 1º
rió, mi - ren qué pri - - - - mor.
Ti 2º
rió, mi - ren qué pri - mor.
A
rió, mi - ren qué pri - mor.
T
rió, mi - ren qué pri - mor, qué pri - mor.
Ac
Coplas a solo
151
2ª. En - tre blan - cas cor - ti - nas, qué gar - bo, al al - ma a - cer -
6ª. A las fi - nas por - fí - as, qué en - can - to, del cán - di - do ar -


157
Ti 1º
tó con cen - te - llas de nie - ve, qué ra - yo,
pón se con - fie - sa ren - di - da, qué triun - fo,
Ti 2º
A
T
Ac
157
6 6 6 ♯3 6
163
Ti 1º
y he - lan - do en - cen - dió, y he - lan - do en - cen - dió.
to - da os - ten - ta - ción, to - da os - ten - ta - ción.
Ti 2º
A
T
Ac
163
♯ ♯ 4 ♯3

Respuesta a 4
169
Ti 1º
Zas, zas, zas, zas, zas,
Ti 2º
Zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que de - rri -
A
Zas, zas, zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri -
T
Zas, zas, zas, zas,
169
Ac
175
Ti 1º
zas, que dis - pa - ró, que de - rri - bó,
Ti 2º
bó, zas, zas,
A
bó, zas, zas, zas, por sa - nar pia -
T
zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri - bó, por sa - nar pia -
175
Ac

181
Ti 1º
por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -
Ti 2º
por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -
A
do - so al que fuer - te hi - rió, zas, al que fuer - te hi -
T
do - so al que fuer - te hi - rió, al que fuer - - - te hi -
181
Ac
187
Ti 1º
rió, mi - ren qué pri - - - - mor.
Ti 2º
rió, mi - ren qué pri - mor.
A
rió, mi - ren qué pri - mor.
T
rió, mi - ren qué pri - mor, qué pri - mor.
187
Ac

Coplas a solo
193
Ti 1º
Ti 2º
A
T
Ac
3ª. Tier - no y fuer - te ti - ran - do, qué a - som - bro, al hom - bre ven -
7ª. Y a la he - ri - da in - fe - li - ce, qué a - fec - to, de su tier - no a -
199
ció, y en su cuer - po al cris - tia - no, qué in - dus - tria,
mor, de la an - ti - gua do - len - cia, qué es - pan - to,

205
Ti 1º
Ti 2º
sa - e - ta y ar - pón, sa - e - ta y ar - pón.
lo in - faus - to ce - só, lo in - faus - to ce - só.
A
T
Ac
Respuesta a 4
211
Zas, zas, zas, zas, zas,
Zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que de - rri -
Zas, zas, zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri -
Zas, zas, zas, zas,

217
Ti 1º
zas, que dis - pa - ró, que de - rri - bó,
Ti 2º
bó, zas, zas,
A
bó, zas, zas, zas, por sa - nar pia -
T
zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri - bó, por sa - nar pia -
Ac
223
Ti 1º
por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -
Ti 2º
por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -
A
do - so al que fuer - te hi - rió, zas, al que fuer - te hi -
T
do - so al que fuer - te hi - rió, al que fuer - - - te hi -
Ac

229
Ti 1º
rió, mi - ren qué pri - - - - mor.
Ti 2º
rió, mi - ren qué pri - mor.
A
rió, mi - ren qué pri - mor.
T
rió, mi - ren qué pri - mor, qué pri - mor.
229
Ac
Coplas a solo
235
Ti 1º
Ti 2º
A
4ª. A sus pro - pias o - ve - jas, qué a - lien - to, hi - rien - do sa -
8ª. Pro - me - tien - do es - te im - pul - so, qué in - ge - nio, la di - cha ma -
T
235
Ac

241
Ti 1º
Ti 2º
A
nó, que sus gol - pes o - fre - cen, qué glo - ria,
T
yor, pues es pren - da se - gu - ra, qué a - lien - to,
Ac
247
sa - lud y do - lor, sa - lud y do - lor.
de la sal - va - ción, de la sal - va - ción.

Respuesta a 4
253
Ti 1º
Zas, zas, zas, zas, zas,
Ti 2º
Zas, zas, zas, que dis - pa - ró, que de - rri -
A
Zas, zas, zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri -
T
Zas, zas, zas, zas,
253
Ac
259
Ti 1º
zas, que dis - pa - ró, que de - rri - bó,
Ti 2º
bó, zas, zas,
A
bó, zas, zas, zas, por sa - nar pia -
T
zas, ay, que dis - pa - ró, ay, que de - rri - bó, por sa - nar pia -
259
Ac

265
Ti 1º
por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -
Ti 2º
por sa - nar pia - do - so al que fuer - te hi -
A
do - so al que fuer - te hi - rió, zas, al que fuer - te hi -
T
do - so al que fuer - te hi - rió, al que fuer - - - te hi -
Ac
271
Ti 1º
rió, mi - ren qué pri - - - - mor.
Ti 2º
rió, mi - ren qué pri - mor.
A
rió, mi - ren qué pri - mor.
T
rió, mi - ren qué pri - mor, qué pri - mor.
Ac

ENCUENTRO CON EL TIEMPO: ADAGIO CON VARIACIONES DE ALFREDO ARACIL

Rosa María Rodríguez Hernández
Compositora

Resumen:
Examinando analíticamente la obra sinfónica *Adagio con variaciones* de Aracil, estudiaremos los principales componentes para concluir con una evaluación de los mismos. A través de la cronología de la obra de Aracil[175], observamos la importancia que adquiere en su trayectoria la memoria; su pensamiento va siempre unido a ésta. Uno de sus recursos principales es la cita; es *Adagio con variaciones* donde claramente observaremos la memoria lejana e inmediata al tiempo: Wagner es el punto de referencia al pasado, Wolf impulsa hacia el presente, y, Aracil advierte el devenir en cada una de sus variaciones.

Palabras clave: Alfredo Aracil, *Adagio*, memoria, Thomas Kuhn, análisis, Wagner, Wolf, tiempo.

An Encounter with Time: *Adagio con Variaciones* by Alfredo Aracil

Abstract:
This article analyses and evaluates the components of Aracil's symphonic work *Adagio con Variaciones*. Through a chronology of Aracil's opus, the author notes the importance of memory in his career, a recurring theme in his work. One of Aracil's principal devices is the rendez-vous, especially apparent in *Andagio con Variaciones* where one clearly observes both distant and present memory: Wagner is his reference point for the past; Wolf impels him towards the present; and Aracil foretells the future in every one of his Variations.

Keywords: Alfredo Aracil, *Adagio*, memory, time, analysis, Thomas Kuhn, Wagner, Wolf.

Rodríguez Hernández, Rosa María. "Encuentro con el tiempo: Adagio con variaciones de Alfredo Aracil". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 378-412, 2012, ISSN 1138-8579.

INTRODUCCIÓN

Para realizar el análisis de *Adagio con variaciones* siguiendo la metodología de Thomas Kuhn, procederemos a identificar aquellos elementos constitutivos de la obra, dividiendo en

[175] Véase RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, ROSA Mª: «Alfredo Aracil: estética de la memoria», en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº1, Año 2005, Universidad de Cádiz, Junta de Andalucia, Consejería de Cultura. pp. 97-132.

dos secciones dicho análisis: la primera, nos conduce al reconocimiento paradigmático, de los modelos fundamentales y complementarios, de las matrices disciplinarias de la obra. El estudio de dichos elementos contribuye a explicar la articulación concreta de éstos, que identifican, según Kuhn, un paradigma en una determinada situación. A continuación se indaga la posibilidad de estudiar los aspectos formales, armónicos y continuadores, mostrando la complejidad de los elementos que intervienen en la producción del conocimiento en alguna de esas perspectivas. La segunda sección, realiza una consideración general a través de la evaluación estética. Procura dilucidar el hecho del cambio científico: el hecho de cómo a partir de diferentes puntos de vista de la construcción, algunas posiciones llegan a imponerse hasta ocupar la posición preeminente.

El análisis paradigmático, como elemento básico, se centra en la repetición, estricta o variada, en el seno del texto musical considerado, permite desmenuzar los motivos que fueron el objeto de una descomposición según los mismos principios e, inversamente, de una integración en el seno de estructuras más largas, siguiendo una lógica basada en la repetición. Esta metodología sistemática permite un análisis detallado del lenguaje musical, también desde el punto de vista del detalle y de la forma general de la obra.

La intertextualidad es en la música actual y en esta obra un aspecto importante y constante: la presencia de dos obras anteriores en una nueva, y los distintos grados de relación que se pueden presentar entre ellas (citas, transformación, transestilización, continuación, etc) son un tema fascinante que Aracil recoge y soluciona en esta obra de maneras distintas, a veces de forma no reconocible. La tradición se hace presente y convive con los lenguajes de hoy.

MÉTODO DE LAS REVOLUCIONES CIENTÍFICAS

La hipótesis teórica y la metodología del análisis musical parte del modelo de las revoluciones científicas de Thomas Kuhn estudiadas y detalladas por Antonio Lai[176]. La aproximación metodológica tiene diferentes objetivos generales:

- El juicio estético y analítico de *Adagio con Variaciones***.**
- Su evaluación histórica.
- Estudio de la recepción de la obra.
- Análisis de las incidencias epistemológicas que resulten de esta investigación.

La noción de progreso científico presenta dos características: el desarrollo de tipo acumulativo y el aspecto de ruptura. El paso que ha permitido la aplicación del modelo epistemológico en la música ha sido dividido en tres etapas teóricas:

1. es una crítica del modelo original, a la luz del debate filosófico que había seguido la primera edición de la obra de Kuhn.
2. es un análisis comparativo, llevando sus analogías y diferencias entre la teoría científica y la modelización musical.
3. el reconocimiento de las nociones fundamentales de Kuhn, en la filosofía de Ludwig Wittgenstein, se revela como una etapa muy importante.

[176] LAI, Antonio: *Genèse et révolutions des langages musicaux,* Ed. L'Harmattan, Paris, 2002.

Debemos, por tanto, tener en cuenta diferentes exigencias generales: la relación con la estética, la historia de la música, la interpretación y la crítica. En particular, la evaluación estética de las obras ha tenido una importancia primordial. Los análisis técnicos fundados sobre una metodología rigurosa, tendrán como objetivo final el juicio estético. Los criterios de evaluación serán descritos al finalizar.

Veamos a continuación los principales mecanismos en los que se basa dicha metodología. Definiremos uno de los conceptos fundamentales de esta aproximación epistemológica de la música, la noción de derivabilidad, cuyos elementos esenciales son el modelo y la derivación; se profundizará en las implicaciones de la categoría de matriz disciplinaria, tomada de Kuhn.

La teoría general y la metodología de análisis reposan sobre la noción de derivabilidad. Ésta, elaborada a partir de nociones kuhnianas de resolución de enigmas y de anomalía, tiene como función poner al día los mecanismos de la creación musical. La anomalía está en la base del proceso del descubrimiento científico y representa el problema científico por excelencia, presenta la comparación entre una teoría y la realidad. El enigma indica un problema donde la solución es conocida y se resuelve respetando las reglas.

El modelo tiene una función fundadora y normativa en la construcción de la obra musical. Se trata de una función acrónica del lenguaje musical, que describe las potencialidades de producción y de articulación de las unidades del discurso musical: las derivaciones[177].

La noción de derivabilidad que simboliza las estrategias de la creación musical, tiene dos aspectos complementarios: 1º) el modelo es el elemento teórico del lenguaje, que implica a la vez el momento de generación y su potencial de reproducción; 2º) las derivaciones tienen ocurrencias específicas e individuales del modelo teórico y representan los componentes dinámicos del discurso musical[178].

La noción de modelo implica a la vez la totalidad de las unidades individuales (las derivaciones), y las estrategias de conexión entre estas unidades constituyen un elemento indiscutible para una verdadera comprensión del funcionamiento del discurso musical.

En la teoría epistemológica, el proceso del descubrimiento científico, simbolizado por las resoluciones enigmáticas de las anomalías, adquiere una acepción más técnica en la definición de Kuhn de la matriz disciplinaria. Este concepto presenta una doble implicación: el término "matriz" denota un conjunto compuesto de elementos ordenados y de diversos orígenes; la palabra "disciplinaria" se relaciona con el carácter comunitario. La matriz disciplinaria musical, sitúa, en primer lugar, al compositor en relación al punto de vista de la comunidad científica. Aquella representa el conjunto de los modelos compositivos que orientan su construcción y su empleo.

La estructura simbólica temporal y la heurística son los elementos constitutivos del modelo. La primera tiene la función de describir las potencialidades de articulación de las unidades

[177] Véase *Ibid*. pág. 28.
[178] *Ibid*.

musicales. Nos permite comprender, de una manera unitaria y coherente, la multiplicidad y la complejidad de los procedimientos compositivos de manipulación metro-rítmica que afectan a las derivaciones (aumentación y disminución, variaciones, articulaciones rítmicas, etc.). El segundo elemento constitutivo del modelo, la heurística musical, representa la componente normativa del modelo, que tiene por función instruir todas las fases constructivas de la obra, a saber, la generación de los modelos y los procesos de derivación y de conexión entre las unidades de articulación del discurso musical. Como regla general, la heurística constituye una categoría constructiva de mayor envergadura que la estructura simbólica temporal.

El modelo paradigmático se convierte en una herramienta indispensable para comprender: 1º) la categoría de matriz disciplinaria, 2º) los procesos de derivabilidad, 3º) la componente comunitaria.

Para finalizar, desde el punto de vista de la metodología del análisis, este modelo epistemológico prevé dos momentos esenciales: 1º) el análisis profundo de la obra, 2º) la evaluación estética. El análisis constituye el paso previo necesario para la evaluación estética. El análisis de la obra concierne a la definición de su matriz disciplinaria, las relaciones entre los modelos compositivos y las derivaciones, da paso a la forma. La evaluación estética implica el posicionamiento histórico y teórico de la obra. Esta aproximación gira alrededor de una concepción teórica fundada sobre los procesos cíclicos de génesis, evolución y crisis de los lenguajes musicales.
En el marco de los lenguajes musicales en evolución acumulativa, la matriz disciplinaria de la obra se confronta con las matrices de los diferentes niveles jerárquicos. Su evaluación implica la comparación con los últimos grados evolutivos alcanzados por los lenguajes.

1. Análisis.

Adagio con variaciones toma la matriz disciplinaria de los modelos A, B, C, D.
A, como modelo fundamental se toma del violín I de los compases 1-11, sus derivaciones se expresan a través de: a1, a1i, a2, a3, a4.
B, como modelo fundamental se toma del violín II de los compases 1-11, sus derivaciones se expresan a través de: b1, b2, b3, b4, b5.
C, como modelo fundamental se toma de la viola de los compases 1-11, sus derivaciones se expresan a través de: c1, c2, c3.
D, pertenece a la categoría de modelo complementario.

En primer lugar, estudiaremos la organización de las unidades de menor nivel, nivel microscópico, para ver en segundo lugar la formación del nivel mayor, nivel macroscópico, que es la forma, pasando previamente por el nivel intermedio.

El conjunto de estas unidades se reduce a un modelo único; la relación entre modelo y derivaciones describe la formación y la articulación de las unidades comprensibles. Observamos al tiempo la distinción entre numerosos modelos diferentes.

El *Adagio con variaciones* de Aracil toma como unidad de pulso la negra, con frecuentes cambios de compás. Globalmente la pulsación rítmica es constante.

Ejemplo 1: cc. 1-11 de *Adagio con variaciones.*

Modelos fundamentales de A.

La primera unidad de la obra, A, viene dada por el Vl I, en los cc. 1-11. Su forma microscópica deja ver las distintas derivaciones, dependiendo del parámetro a variar. De las derivaciones del modelo principal, surgirán a su vez nuevas variaciones.
1º) los dos primeros sonidos (DO-RE) se presentan como segunda mayor, y en su inversión como séptima menor. En la tabla de los ejemplos 56 y 57, vemos el modelo a1 y sus derivaciones a lo largo de toda la obra.

Ejemplo 2: Modela a1

Ejemplo 3: Derivaciones del modelo a1

2º) aIi se forma a partir de los dos sonidos fundamentales de aI (DO-RE), con el añadido ahora, del paso cromático (DO#). Su presentación cambia en las sucesivas apariciones: la primera vez (cc. 65), medido en tresillos, la forma es extendida; en otras ocasiones se contrae (cc. 106, 259). Las duraciones varían en cada aparición. Su aspecto estático, auditivamente, nos ofrece en su forma gráfica verdadera movilidad.

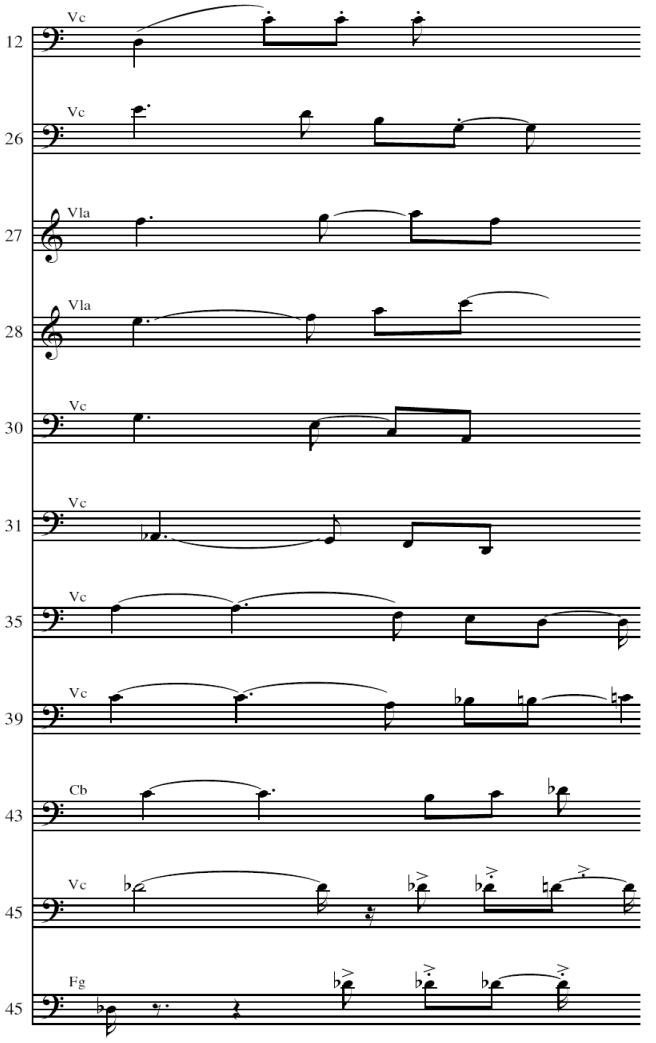
Ejemplo 4: Derivaciones Ii

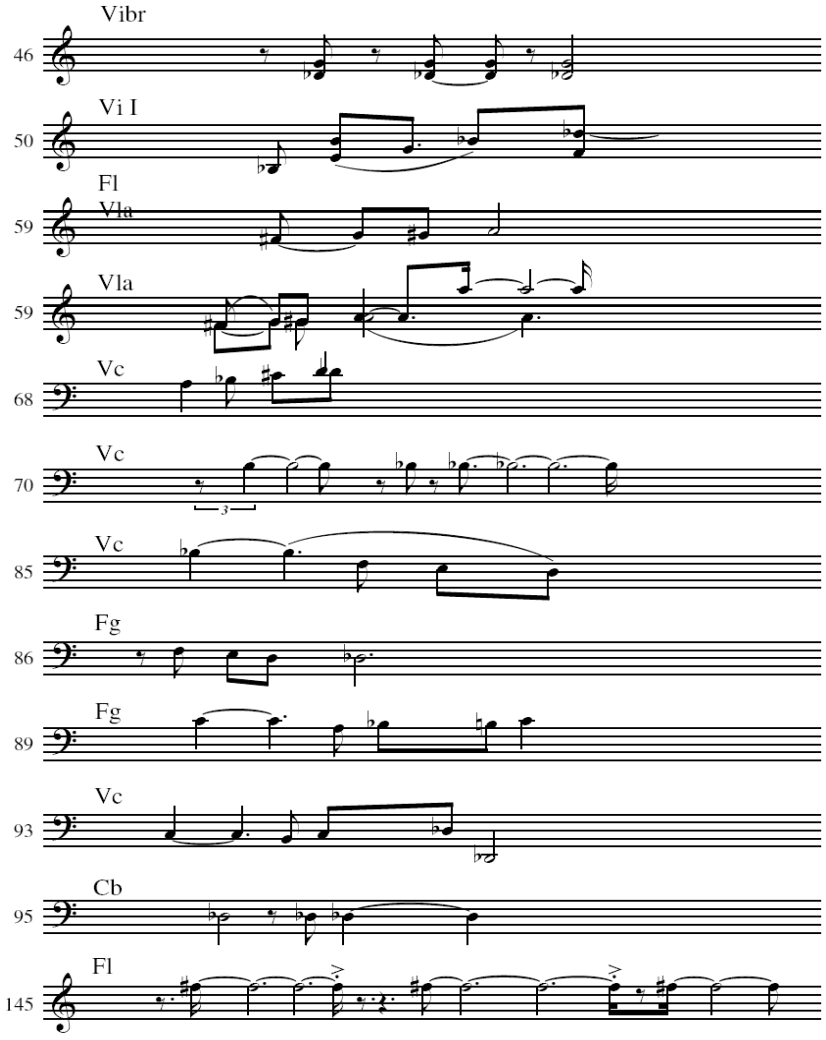
3º) El modelo y derivación de a2 se origina en los cc. 4-8 y se forman con la repetición de un mismo sonido, RE. De él se deriva una fórmula rítmica de tres corcheas. En unos casos

se repite el mismo sonido, en otros un arpegio es la fórmula, cromatismo ascendente o descendente, y diatonismo.
El cello del compás 12 dará origen a un modelo complementario que más adelante detallaremos.

Ejemplo 5: Modelo 2a

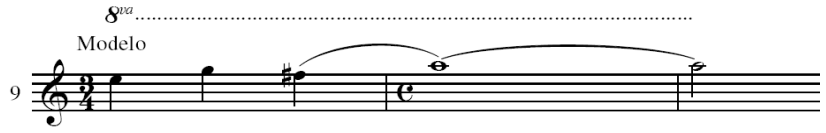
Ejemplo 6: Derivaciones del modelo a2





4º) a3 construye su modelo con cuatro notas: una versión en los compases 13-15 transportada; con formación en cuartas justas y color tímbrico (cc. 166-175); y, reducción en el giro (cc. 219-221; 222-223).

Ejemplo 7: Modelo a3

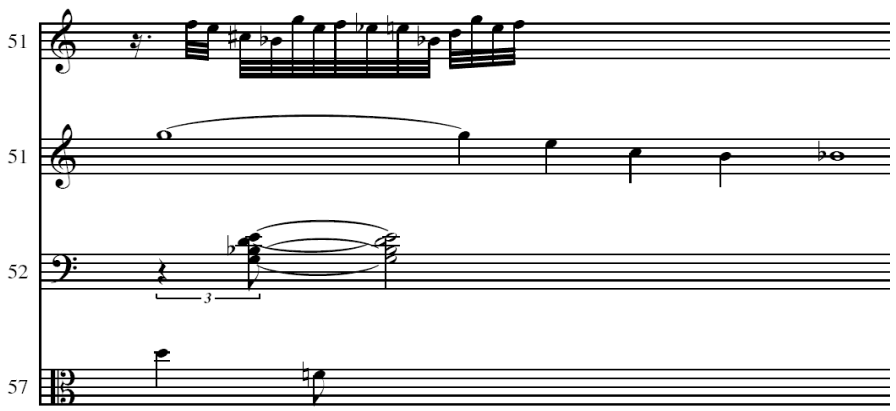


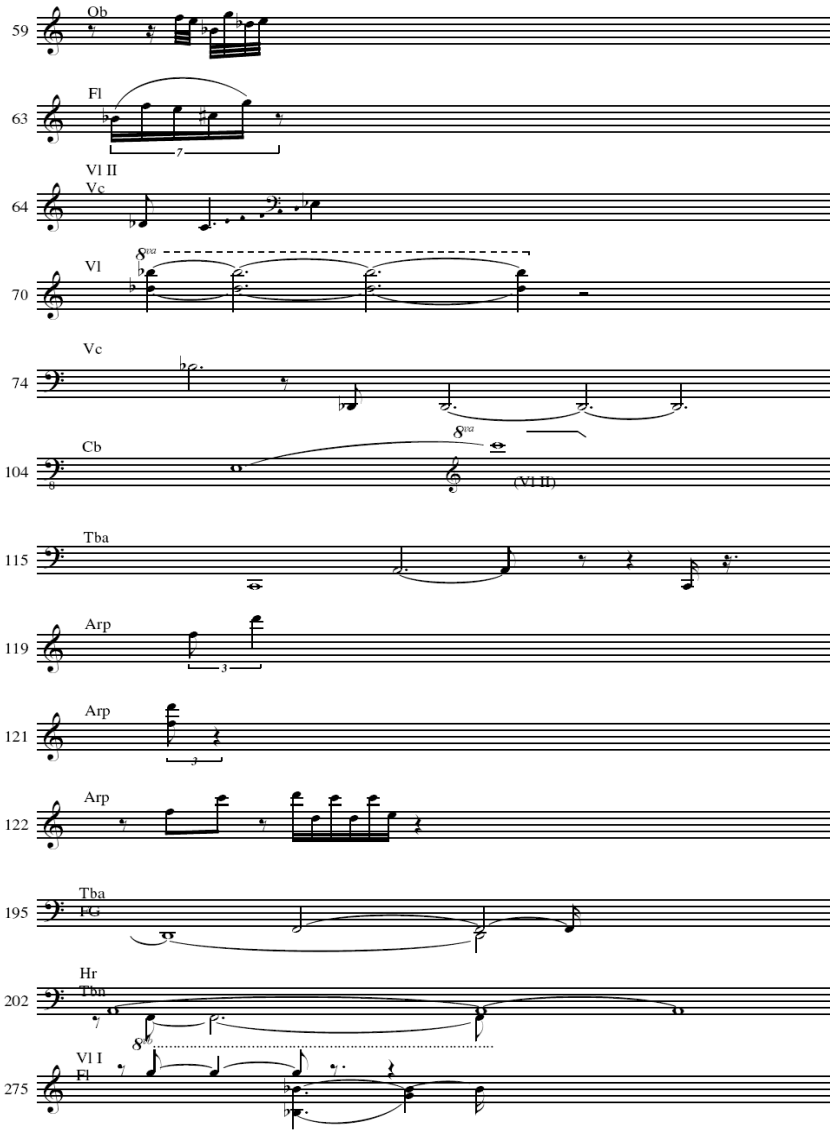
Ejemplo 8: Derivaciones del modelo a3

5º) El modelo a4 surge del violín I de los compases 1-11, su característica es el giro de sexta mayor. Las derivaciones de a4 son ornamentales (cc. 51), melódicas (cc. 51-53), armónicas (cc. 52).

Ejemplo 9: Modelo a4

Ejemplo 10: Derivaciones del modelo a4





Modelos fundamentales de B.

La segunda unidad de la obra, B, se toma del violín II, en los cc. 1-11. Cinco modelos de B dan lugar a diversas derivaciones.

1º) El giro melódico de 4ª justa descendente da principio al modelo bI, sus derivaciones son de tipo melódico, y armónico.

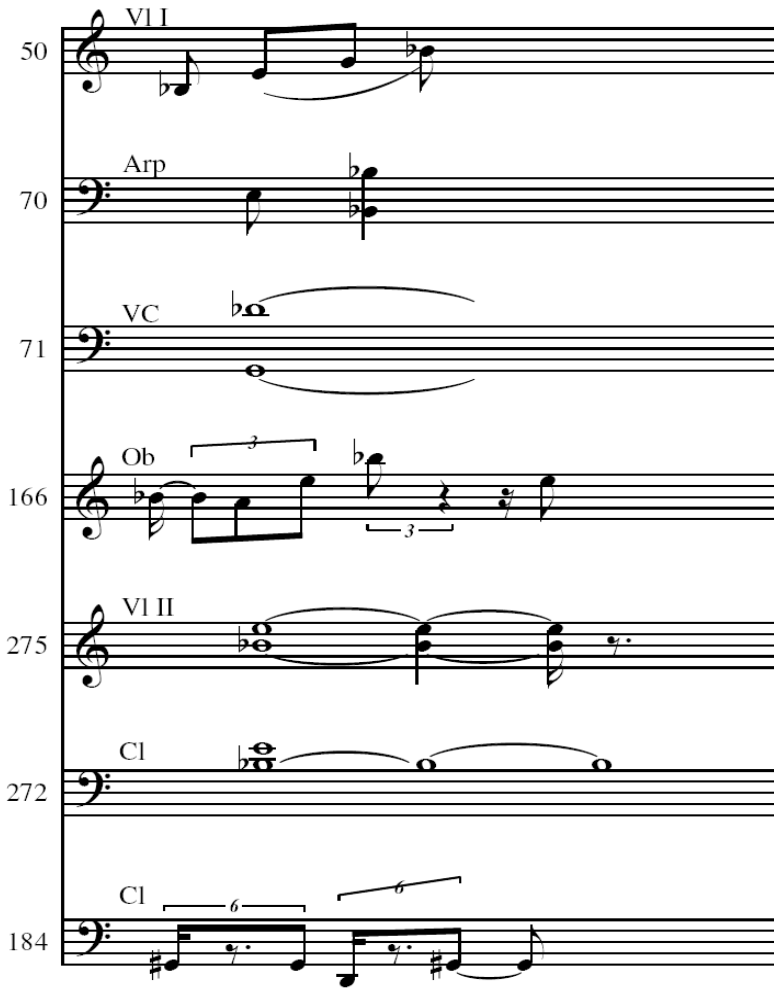
Ejemplo 11: Modelo bI

Ejemplo 12: Derivaciones del modelo bI

2º) El modelo b2 se establece con el salto de quinta disminuída ascendente. Las derivaciones son de tipo arpegio (cc. 50), interválico (cc. 71-73), rítmico (cc. 184).

Ejemplo 13: Modelo b2

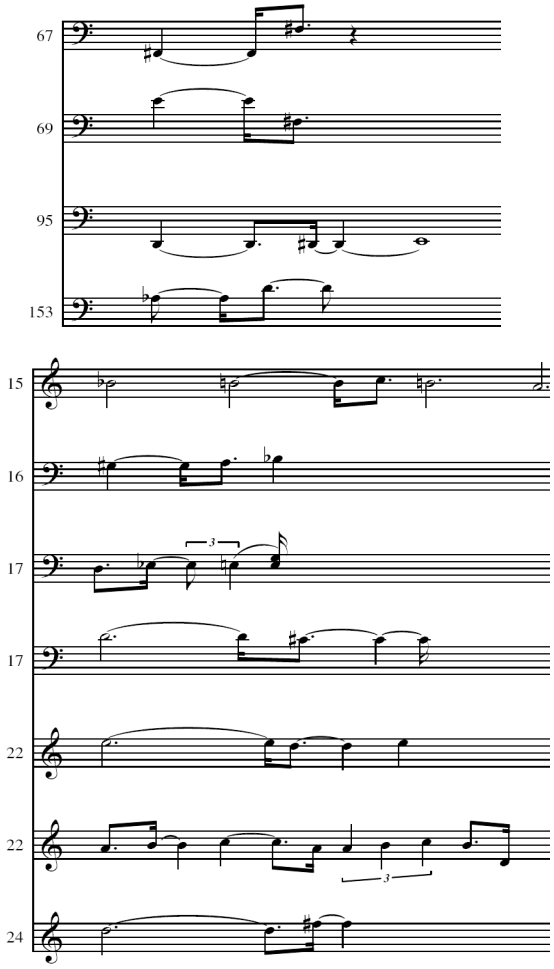
Ejemplo 14: Derivaciones de b2



3º) b3 posee como modelo dos características: movimiento cromático, y célula rítmica, en corchea con puntillo y semicorchea. Se presenta en forma extendida, en movimiento tanto ascendente como descendente, balanceo, bordadura, movimiento disjunto. La derivación del compás 69 es a la vez una fórmula de aI.

Ejemplo 15: Modelo b3

Ejemplo 16: Derivaciones del modelo b3



4º) El modelo b4 guarda proximidad con aI en su modelo, no en sus derivaciones. En este caso, b4, incluye una apoyatura en su diseño.

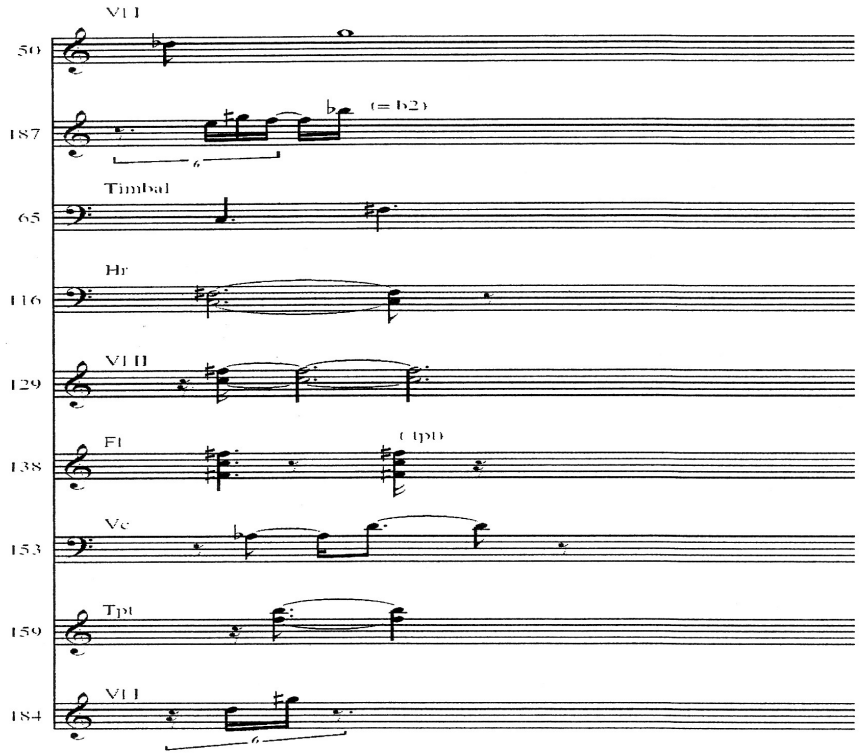
Ejemplo 17: Modelo b4

Ejemplo 18: Derivaciones del modelo b4

5º) El modelo b5 guarda relación con b2, el giro melódico aquí es de cuarta aumentada ascendente; en b2 el inverso: quinta disminuída. Sus derivaciones son de tipo ornamental (cc. 187), armónico (cc. 138), melódico (cc. 153).

Ejemplo 19: Modelo b5

Ejemplo 20: Derivaciones del modelo b5



Modelos fundamentales de C.

La tercera unidad de la obra, C, se origina a partir de los cc. 1-11 de la viola. Sus tres modelos son de tipo ornamental.

1º) El modelo cI se extiende a lo largo de 5 compases, la bordadura superior lo caracteriza. Las derivaciones de los violines son a su vez derivaciones de b3.

Ejemplo 21: Modelo cI

Ejemplo 22: Derivaciones del modelo cI

2º) El modelo c2 se forma con un floreo descendente, y el añadido de una apoyatura, se vincula así con el modelo cI y b4.

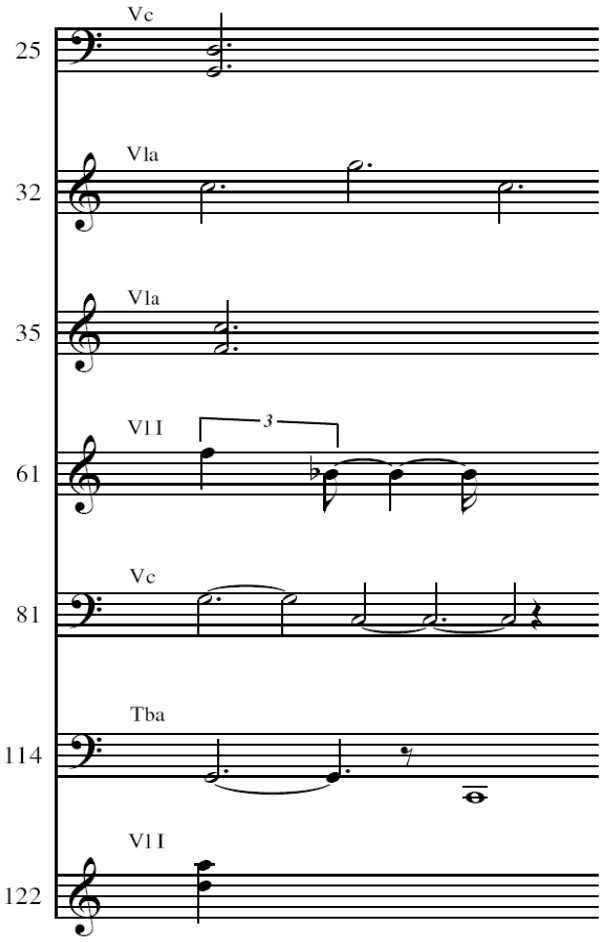
Ejemplo 23: Modelo c2

Ejemplo 24: Derivaciones de c2

3º) El modelo c3 es de tipo interválico: sus derivaciones aparecen contraídas y extendidas.

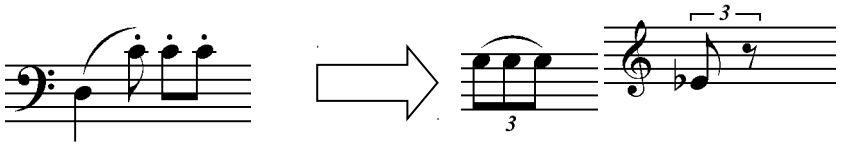
Ejemplo 25: Modelo c3

Ejemplo 26: Derivaciones del modelo c3



Modelos complementarios de D.

Los modelos complementarios a lo largo del *Adagio con variaciones* tienen diferentes funciones. La primera derivación del modelo a2, origina un ritmo básico para el desarrollo de la segunda parte de la 5ª variación, G, (cc. 221-252).



Ejemplo 27: cc. 221-252 de Adagio

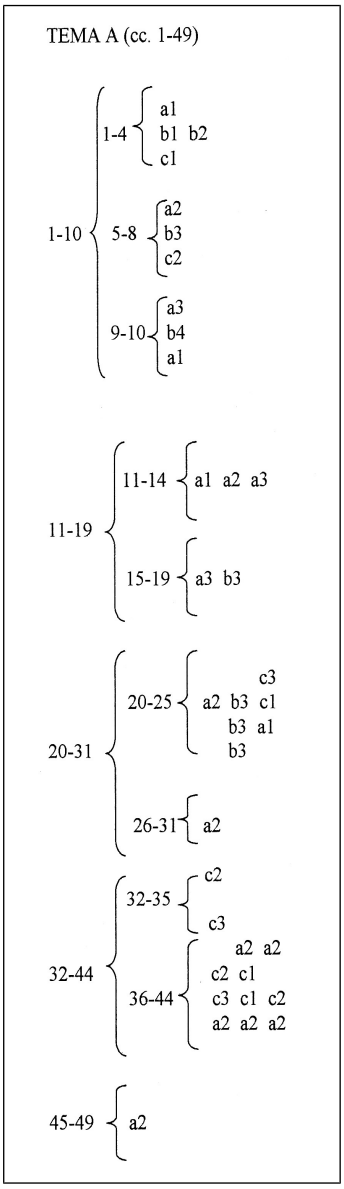
Los modelos complementarios también tienen función estructural y de conexión:

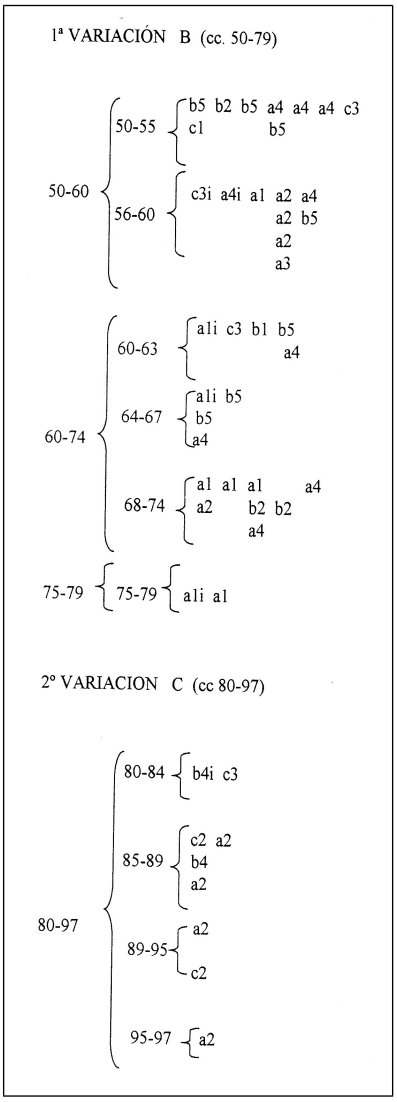
Ejemplo 28: cc. 51, 59, 63, 280 respectivamente

De los anteriores modelos complementarios se obtienen las siguientes derivaciones complementarias.

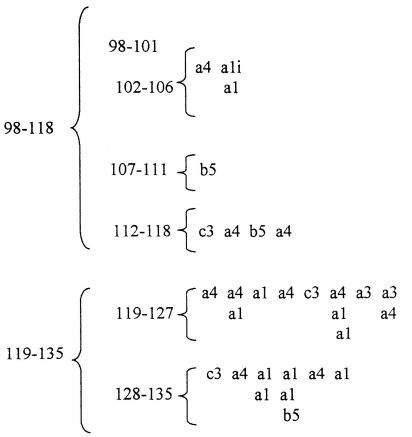
Ejemplo 29: Derivaciones complementarias

Forma.

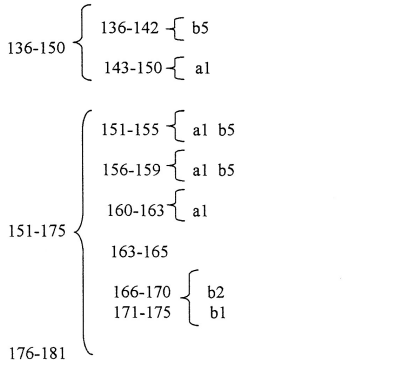

TEMA A (cc. 1-49)
1-10
1-4
a1
b1 b2
c1
5-8
a2
b3
c2
9-10
a3
b4
a1
11-19
11-14
a1 a2 a3
15-19
a3 b3
20-31
20-25
c3
a2 b3 c1
b3 a1
b3
26-31
a2
32-44
32-35
c2
c3
36-44
a2 a2
c2 c1
c3 c1 c2
a2 a2 a2
45-49
a2


1ª VARIACIÓN B (cc. 50-79)
50-60
50-55
b5 b2 b5 a4 a4 a4 c3
c1 b5
56-60
c3i a4i a1 a2 a4
a2 b5
a2
a3
60-74
60-63
a1i c3 b1 b5
a4
64-67
a1i b5
b5
a4
68-74
a1 a1 a1 a4
a2 b2 b2
a4
75-79
75-79
a1i a1
2º VARIACION C (cc 80-97)
80-97
80-84
b4i c3
85-89
c2 a2
b4
a2
89-95
a2
c2
95-97
a2

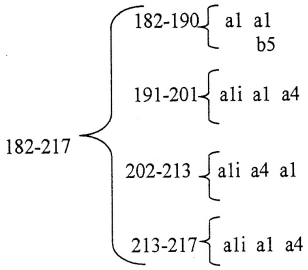
3º VARIACIÓN D (cc 98-135)



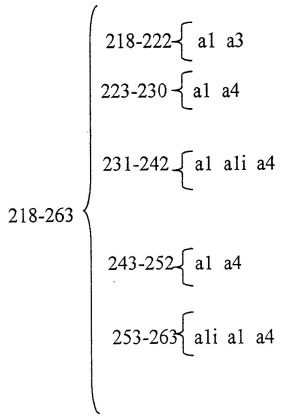
4ª VARIACION E (cc. 136-181)

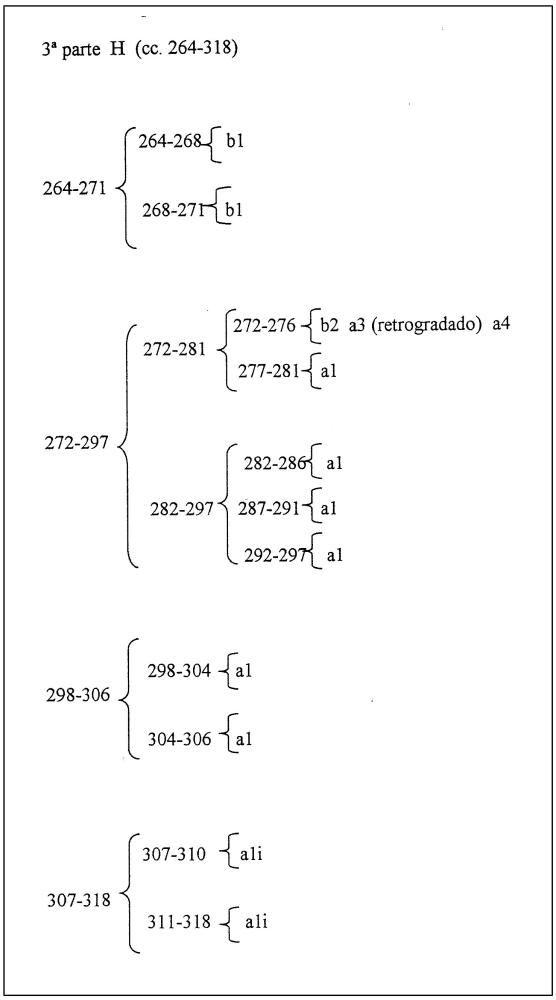


5ª VARIACIÓN F (cc. 182-217) 1ª parte



2ª parte G (cc. 218-263)





La macroforma de *Adagio* es un tema con variaciones, pero *forma* es también la manera de relacionar las partes con el todo y viceversa. La función de las partes es ya una categoría más que una simple enumeración de los componentes. A través del tema y cada una de las variaciones se advierte el peso de la historia, un tema *romántico* acaba impregnado, en la última variación, de *impresionismo* y de *Nouvelle musique*.

La sintaxis musical evoluciona a través de la historia. *Adagio* integra diversos momentos: el pasado en la forma musical, los momentos pasados de la obra, se reavivan en las variaciones, recibiéndolas en su presente. Este es un ejemplo claro de lo que Ligeti denomina "naturaleza espacial imaginaria"[179].

[179] Véase LIGETI, György: *Neuf essais sur la musique*, Editions Contrechamps, Genève, 2001, pág. 149.

La forma elegida por Aracil nos aproxima a la tradición, sin embargo, la elaboración interna de cada una de las variaciones es una apuesta por el futuro: la articulación interna de los motivos siempre irregular, la fragmentación y dispersión en todo el espacio sonoro, la movilidad tímbrica. Cada una de las variaciones genera una microforma que se convierten en estructuras únicas, individuales y no reproducibles.

Adagio responde formalmente a la tradición occidental, según su modelo direccional, como obra cerrada. La forma global contempla el todo dominando las partes y los detalles. Sin embargo, vemos en Adagio, que las partes, su conexión y detalles, revelan procedimientos estilísticos de Aracil que superan esta idea. Observamos la interdependencia y la cohesión de sus componentes formales y motívicos, modelos y derivaciones, que persiguen y logran la coherencia orgánica de la totalidad. El principio formador de *Adagio* son las sutiles transformaciones, evidentes ya en la última variación. No es una ruptura entre ellos lo que se percibe, sino la densificación a través de la imbricación de componentes diferenciados.

Armonia.

Históricamente la atención ha sido centrada en la oposición entre consonancia/disonancia, sin embargo el fenómeno de la estabilidad del discurso musical es antiguo. Nosotros debemos añadir que el logro de la estabilidad viene dado, no sólo por el carácter contrario de los elementos que forman la oposición, sino porque, al mismo tiempo poseen carácter complementario.
Siguiendo la codificación que Marc Honneger aporta sobre este fenómeno[180], podemos observar en la siguiente tabla del ejemplo 30, cómo A (Tema del Adagio), es completamente estable, tan sólo un acorde tríada de tensión 2 (Mib-Sol#-Si) se deja sentir. La 1ª variación, B, gana densidad y tensión, inmediatamente la 2ª variación, C, aporta la máxima estabilidad a la obra. La 3ª variación, D, mantiene acordes/agregados que aún siendo disonantes son, a la vez, perceptiblemente estables (La-Do-Re-Mi-Sol-Si); otros agregados pueden interpretarse como bitonales, por la simultaneidad de dos acordes de séptima de dominante (Sol-Si-Re-Fa + Re-Fa#-La-Do).

Por su potencial de estabilidad, en la 5ª variación, las zonas de polaridad son el medio más eficaz para construir jerarquías. Aracil lo aplica aquí intencionalmente a lo largo de toda la

[180] HONNEGER, Marc: «Les phénomènes de stabilité et d'instabilité en harmonie», en *Musicologie au fil des siècles*, pp. 61-75. Honneger clasifica los acordes consonantes como estables: las tríadas con la 5ª justa; añade los agregados en los que no se da el tritono. Los acordes disonantes en cuya formación exista el tritono es inestable. Se forman distintos grados de tensión, que Honneger numera de 0 a 3:

0= acorde mayor o menor
1= tríada, cuatríada, quintíada, con formación de tritono
1= acorde con quinta aumentada
2= acordes con 2 tritonos
2= acordes con 2 tritonos más una 5ª aumentada (acordes de séptima)
3= acordes con 2 tritonos más una 5ª aumentada (acordes de novena).

La inestabilidad queda anulada cuando en un agregado suena simultáneamente su resolución de medio tono.

variación. Esta técnica adquiere mayor evidencia y claridad en la aplicación del análisis *prolongacional* de raíz schenkeriana[181]. La elección de las notas polares (Do-Re) no son producto del azar. Revelan su periodicidad, principalmente a través de la fijación del registro, cuyos sonidos, no alturas, son el inicio de la obra. La atención se centra en estos sonidos y su configuración. Se siguen así los trazos sonoros de valores largos, acusados por el timbre y el registro, ayudados por la memoria, y dominando todo el contexto armónico. En la memoria se impone el control de la periodicidad de las figuras polarizadas en la duración, el timbre, la microforma.
El esquema se muestra como una especie de guía de la percepción, de la evolución de un tipo de configuración: en F el estrato interno que se forma en la polaridad puede ser percibido como sucesión de cuartas y quintas, aumentadas o disminuídas, a veces juntas. La definición de la categoría temática es siempre más delicada. La recurrencia en la obra estimula la variación, esto propicia un suficiente grado de estabilidad que permite una rápida identificación. Estas polaridades tan marcadas no excluyen la expresión de la categoría temática.

Tonalmente observamos en el tema la proximidad del primer círculo de quintas: FaM, abre y cierra el tema. En su interior no hay una simetría tonal que nos marque la estructura; sin embargo, la asimetría aporta el elemento dinámico. Sugiere una sonoridad "agradable", precisamente por esa mezcla entre simetría y ruptura. La simetría es un punto de referencia en cuanto al significado de una estructura. FaM en apertura y cierre crea un círculo, donde se establece un orden, próximo al espacio homogéneo e isotrópico. Su ruptura interna centra la atención del oyente.

Ejemplo 30: niveles de estabilidad

[181] Ver el gráfico analítico de la 5ª variación.

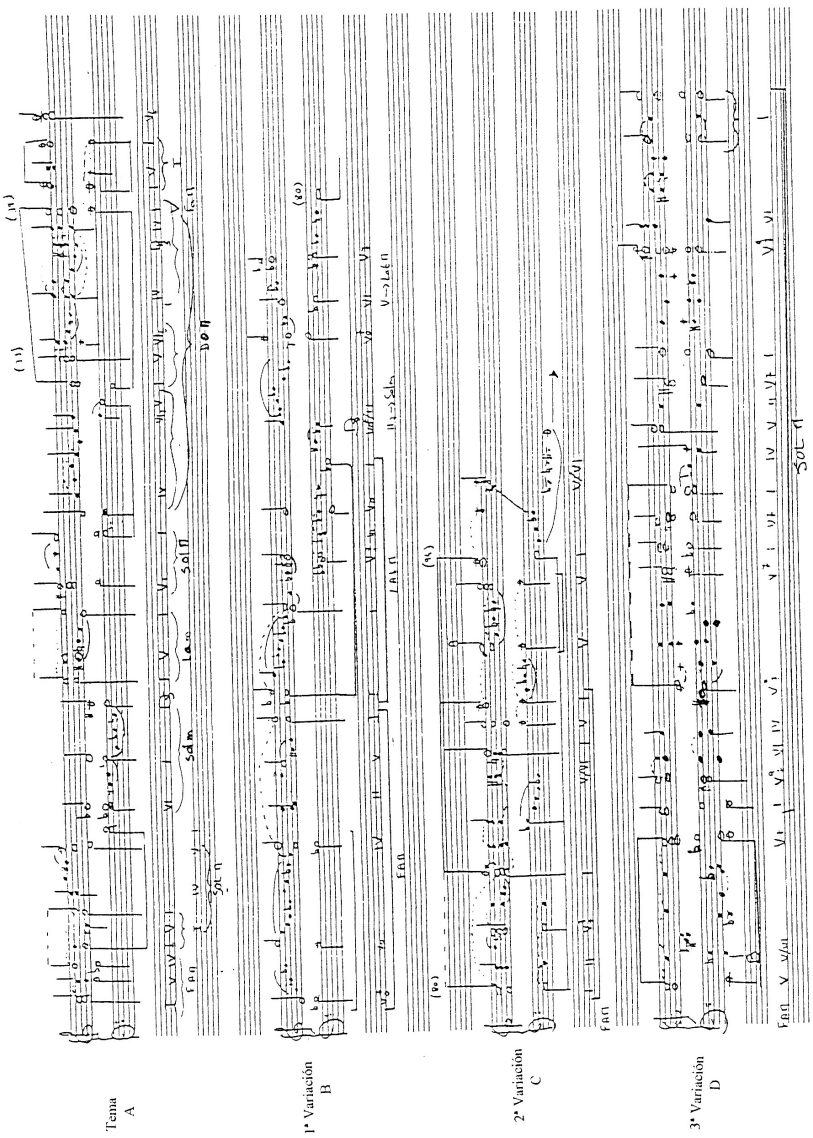
Armónicamente, el tema es diatónico, la armonía extraña y el metodismo, con sus transformaciones, aporta cromatismos. Veamos como ejemplo la frase que arranca en el Vln II, y el Vc del compás 15, junto con el Fgt del compás 16.

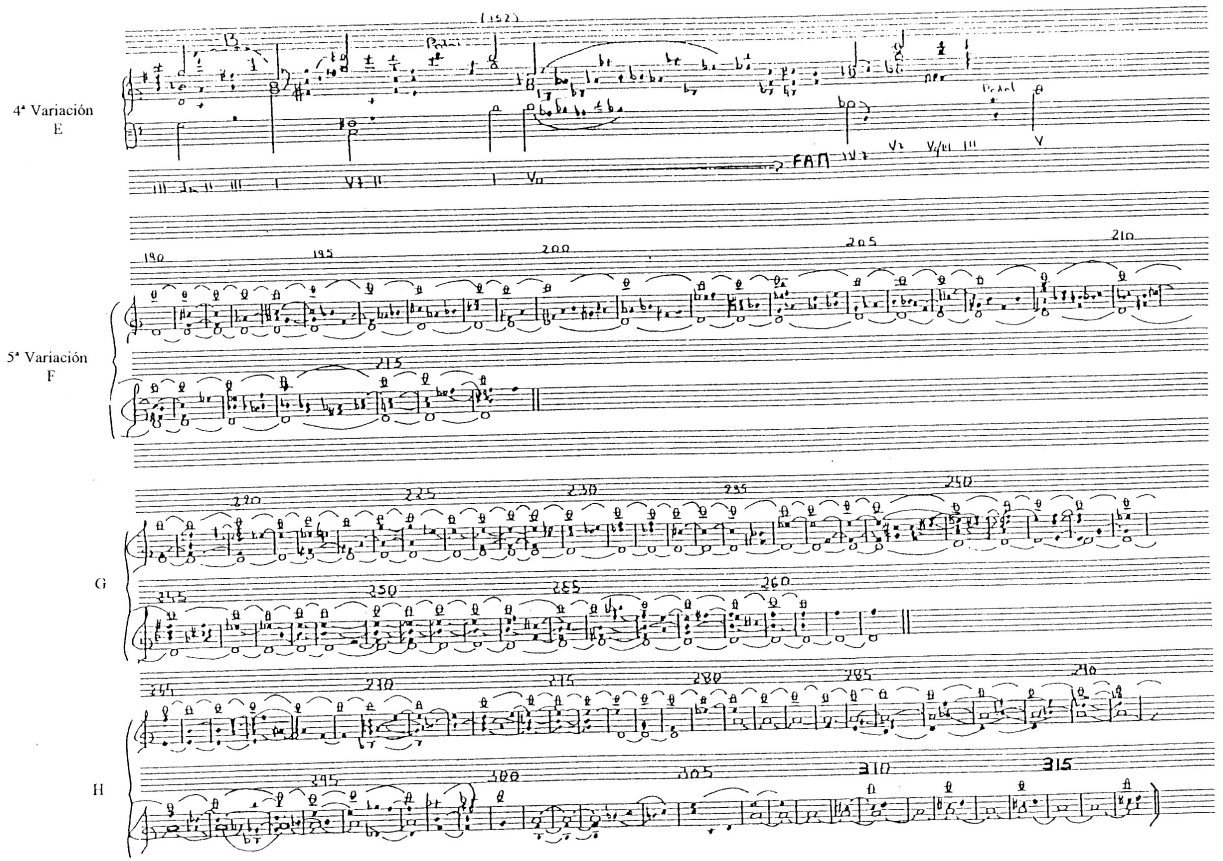
Cada una de las tonalidades, de las que aparecen en el tema, utiliza de forma prioritaria los grados tonales. Solamente en los compases 30, 34, y, 36 podemos apreciar un VI o II grados. A lo largo de las cinco variaciones se va creando ambigüedad tonal: la 3ª variación, con tan solo dos tonalidades de base, introduce en el compás 102 una dominante secundaria (V/VI) hasta el compás 107, enmarcada sobre dos pedales de gran amplitud (Do/Mib), en cuyo interior el pequeño *cluster* de 3 notas (Do-Do#-Re), en su forma prolongada y luego contraída, enmascara un elemento tonal que Aracil desvirtúa. La 5ª variación diluye completamente la tonalidad: los grandes pedales de la 1ª parte, F, Do-Re-Fa; en la 2ª parte, G, añade Mib-Si; en la 3ª, H, Do-La, el Fa ha desaparecido. El acorde de tónica queda sobreentendido desde el compás 284.

La clave de este proceso complejo se puede entender en el primer acorde de la obra Fa-La-Do, y el último en el compás 318: La-Do-Do#-Re, es decir, acorde de tónica sin fundamental, con la sexta añadida introducida con la apoyatura Do#. Partiendo de un objeto sonoro simple, Aracil crea, muy sutil y artificiosamente, un complejo mundo sonoro, jugando con la psicología del oyente, ya que éste percibe su sensualidad, y no su materialidad. Ciertos fragmentos se ofrecen como indicios primarios en la conciencia y, por su co-presencia y recurrencia, definen una jerarquía, no siempre explícita. Cada oyente representa mentalmente las categorías fragmentarias a las cuales es más sensible. El *Adagio* preside un principio de elaboración característico en Aracil: es el sonido en sí mismo, en su aparente simplicidad.

De manera análoga a la melodía, la evolución de la armonía durante los primeros decenios del siglo XX ha provocado una ruptura casi completa con el pasado. En consecuencia, hay algunas excepciones: el análisis tradicional en cuanto al reconocimiento de los acordes, y la búsqueda de su orden sintáctico, se aleja de las estéticas contemporáneas. Se hace necesario prescindir de toda jerarquía de sonido, la naturaleza de su superposición y, por el contrario, es imprescindible considerar cuales son los criterios que preceden a la concepción de lo que materialmente es dicho.

GRAFICO ANALITICO DE *ADAGIO CON VARIACIONES*





MÚSICA ORAL DEL SUR. Nº 9. Año 2012
Centro de Documentación Musical. Junta de Andalucía.

Ley de la buena continuación.

Recordemos el enunciado de la ley de la Prägnanz: "La organización psicológica será siempre tan "buena" como las condiciones predominantes lo permitan"[182]. Una de estas condiciones es la *ley de la buena continuación*[183]. Veamos cómo organiza Aracil dicha ley en el Tema (A):

TEMA	1ª V	2ª V	3ª V	4ª V	5ª V		
A	B	C	D	E	1ª parte F	2ª parte G	3ª parte H
cc. 1-49	cc. 50-79	cc. 80-97	cc. 98-135	cc. 136-181	cc. 182-217	cc. 218-263	cc. 264-318
1: 1 sib-re 2 3 do-re	1: 1 fa 2 lab	1: 1 la 2 do 3 reb(do#) 4	1:1 do 2 do# 3 re 4 re	1:1 do-re 2 do-re	1:1 re-do 2 re-do 3 re-do-lab 4 re-do-fa (2ª parte G)	1:1 do-re-fa#-la 2 do-re 3 do-re 4 do-re 5	1:1 do 2 sib
2: 1 sol-sib 2 do#	2: 1 reb-sib 2 3 sib		2:1 re-do-la 2 fa# (4ªV)	2:1 lab 2 3 re 4 5 do 6 do-re			2:1 1 do-re 2 do 2 1 do-la 2 do-la 3 fa
3: 1 sol-si-re 2 do	3: 1 Do-re (2ªV)			3:1 do (5ªV)			3:1 do 2 la
4: 1 la 2 fa-la-reb							4:1 la 2
5:1 do-re (1ª V)							

Si observamos el tema, los periodos señalados con los números: 1, 2, 3, 4, y, 5, se encadenan con los sonidos que van marcando los pilares de la obra: do-re, entre el primer y segundo período (cc. 10-11); do#, entre el segundo y tercer período (cc. 19-20); do, entre el tercer y cuarto período (cc. 31-32); fa-la-reb, entre el cuarto y quinto período (cc. 44-45). La continuidad entre frases se da entre los sonidos: sib-re (cp. 5); sol-sib (cc. 14-15); sol-si-re (cc. 35-36). Se evidencia, así, la existencia de dos planos: la separación de secciones de mayor importancia ocupa la sonoridad principal de la obra: do-do#-re-fa-la = re-fa-la como I de Rem, y fa-la-do como I de FaM, el do# ocupa la parte central, separando el período segundo del tercero. Al final del tema, para iniciar la 1ª variación (B), se enarmoniza con un REb como apoyatura.

La separación de las frases, a través del sol-sib-re, ocupa una función de subdominante mayor o menor. La interrelación de los sonidos principales y secundarios, en los lugares estructuralmente de mayor o menor amplitud, está absolutamente jerarquizada. Dicha

[182] MEYER, L.B.: *Emoción y significado en la música*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pág. 103.
[183] Véase *Ibid*., pp. 108-109.

interrelación es armónico-estructural, pero no motívica: la continuidad en el tema no viene dada por la repetición de las unidades celulares de ninguna de las matrices disciplinarias utilizadas.

La continuación entre las partes estructurales se rompe muy pocas veces: tan sólo en el tema entre la 2ª y 3ª sección de la primera parte; entre la 2ª y 3ª sección de la segunda parte de la 1ª variación; entre la 2ª y 3ª, 4ª y 5ª secciones de la segunda parte de la 4ª variación.

Textura.

Los factores que originan diferentes texturas son: la espacialidad (aproximación o alejamiento de las partes), el registro (medio, grave o agudo de la altura del sonido), el ritmo (igualdad o desigualdad, valores rápidos o lentos, y la sincronización o no de los cambios que intervienen en las diferentes partes de la textura), el timbre.
El tema de *Adagio* (A) tiene varios tipos de textura:

cc. 1-26: textura unilineal con superposición de líneas paralelas.
cc. 26-32: textura melódica.
cc. 36-44: textura imitativa.
cc. 44-47: textura en capa por la pedal fa-la y el ostinato reb.
cci.

Cambios de registros extremos en las partes individuales, combinados con cambios de timbre, de dinámica y de articulación, rompe con la textura del modelo tonal. Ésta es la expresión de la 3ª variación.

Dos tipos de agregados destacan a lo largo de la obra: por adición de cuartas o quintas, y *clusters*:

1) por 4ª o 5ª: cp. 107 (la-reb-sol-do)
cp. 127 (fa#-do-sol-re-la-mi)
cp. 129(fa#-do-sol-re)
cp. 132 (mi-si-fa#-do)
cp. 134 (do-sol)
cp. 166-167 (la-mi-sib/si-fa#-do-sol)

2) *cluster*: de 5 notas: cc. 102-106
de 7 notas: cp. 239
cp. 245, su función es percusiva y estructural, con dinámica contrastante.

2. Evaluación estética.

El clima, la ambientación emocional de la obra, sugiere un tipo de entidad temática que es portavoz de la estética buscada. La dulzura de lo inmóvil, queda en la superficie, en la aparente falta de actividad.

La quietud o el movimiento, la rigidez o la flexibilidad, los impulsos son un medio expresivo. La materia sonora está en perpetua transformación y permutación, en gran medida gracias a las fórmulas matrices de estructuras lineales. Estas fórmulas accionan las superficies planas del discurso, las aproxima o las aleja, reciben un aspecto de complejos sincrónicos o diacrónicos, según el caso.

A través de los procedimientos espacio-temporales asistimos a un esparcimiento total o parcial: los elementos se dislocan y se anudan en la conciencia auditiva, no siendo perceptible, en muchos casos, pero sí en el momento de las especulaciones analíticas. Al lado de estos procedimientos que aseguran el dinamismo del discurso sonoro, las repeticiones y las prolongaciones de los sonidos por superficies distintas lo ralentiza. Las operaciones de este tipo persiguen diversos objetivos, se resumen en una búsqueda de nuevos valores sonoros.

La linealidad se expresa con las estructuras que están seguidas de elementos discretos, ordenados de manera lineal. Estos elementos reaccionan en *Adagio con variaciones* uniformemente, pues discurren en una misma expresión (cc. 26-32). El caso contrario se presenta en el momento en que esta linealidad estalla, formando una línea múltiple, como si se abriera y recorriera numerosos discursos paralelos y sucesivos. Así lo observamos en la primera y cuarta variación.

Es importante destacar que en *Adagio con variaciones* no podemos hablar de contrapunto en el sentido tradicional, en formación e interacción de líneas. Las tramas son aquí de otro tipo de complejidad, variables, y, suavemente, se hacen más o menos densas. El aspecto polifónico se da entre los conjuntos y por familias de timbres. La percepción auditiva se produce en forma de vivencia transcurrida: el oyente se enfrenta a la obra de una manera sucesiva, a causa de su multiplicidad, según su recorrido. La complejidad del mensaje es un compendio de símbolos dispares que circulan, interactúan y se recogen en un único discurso, de múltiples sonoridades.

Mientras que los intervalos intensivos como la 7M, y la 9m se reducen al ámbito cromático, no ocurre así con las cuartas o quintas: tanto en su versión horizontal como vertical, se oponen a las contracciones del tejido en momentos de expansión y de transparencia. Un ejemplo representativo de la estructura lineal, conjuntiva y espacial, de *Adagio con variaciones***,** se encuentra en los cc. 50-51. La 5ª variación con sus tres secciones ofrece, no desde el punto de vista de la forma, pero sí de la sensibilidad de los intervalos, lo que Ligeti denomina *permeabilidad*[184], donde estructuras de diferente naturaleza intervienen simultáneamente, llegando incluso a fundirse.

A la estrategia compositiva basada en la tradición le es inherente su discurso narrativo, de tal forma que la secuenciación de sus componentes formales se diluye en la audición. Ésta sí memoriza el componente lineal. *Adagio con variaciones* se basa en las repeticiones y transformaciones variadas, y las relaciones de tensión resultan de forma inmediata o en el tiempo; se halla en un plano auditivo superior ante la diferenciación del trabajo del múltiple

[184] Véase LIGETI, György: *Neuf essais sur la musique*, Editions Contrechamps, Genève, 2001, pág. 132.

material compositivo. Los encadenamientos hacia el estatismo favorecen la suspensión temporal. Su dimensión espacial y su inmovilidad se dan enteramente en la 5ª variación. Una forma de conseguir este efecto es a través de la supresión de la alternancia de tensión-relajación, y deteniendo la tensión armónica. La armonía alterada, independientemente de que contenga en su formación el tritono o no, es decir, que sea más o menos disonante, ayuda a crear dinamismo.

El tema del *Adagio* (A) contiene 31 acordes sobre 45 compases. A través de ellos, se consigue crear el carácter lento que el adagio precisa, independiente de la velocidad metronómica. La 5ª variación, en sus tres secciones (F,G, H) nos aproxima, por su estaticidad, a una de las características esenciales del Impresionismo. La estructura acórdica apenas resuelve, se detiene en su propio sonido favoreciendo la suspensión temporal.

Se concibe un núcleo de acordes más o menos clasificados[185], acompañados de un trabajo temático y contrapuntístico (lineal) que da lugar a fuertes disonancias. La 4ª variación marca dinámicamente un punto de inflexión. Desde el tema (A) hasta la 3ª variación las dinámicas oscilan desde *pp* a *mf*. El puntillismo de la 4ª variación crea una zona de contraste: a medida que se gana estaticidad; en la 5ª variación el volumen dinámico desciende hasta llegar a *ppp*. Cuanta más movilidad y cambios se dan en los centros tonales, mayor agitación dinámica se produce.

La continuidad viene proporcionada por la repetición del sonido que queda extinguido; ese mismo sonido en la misma altura u otra, cambia el timbre, así como la diferenciación de la articulación de las voces.

CONCLUSIONES

Las siguientes palabras de Paul Ricoeur definen la intención de Aracil en Adagio: "Repetir no es restituir después ni reefectuar: es «realizar de nuevo». Se trata…, de una revocación de las herencias. Toda la fuerza creadora de la repetición se funda en este poder de reabrir el pasado al futuro"[186].

Por sus características sonoras, *Adagio con variaciones*, produce un flujo a la vez uniforme, evolutivo, su sonoridad suspendida, sin peso, muy frágil en intervalos regulares e irregulares (3ª variación), en ciertos momentos es la ausencia de ataque del sonido lo que otorga un desarrollo de suavidad. La fragilidad aparece anunciada en matices como *ppp*, por los efectos especiales de los intrumentos (*frullatti*, armónicos), por zonas de tensión casi insostenibles por momentos. Son zonas que crean expectación al devenir, que ofrecen movilidad. Esta dulzura es un verdadero juego instrumental, a veces casi inaudible, roza la superficie del silencio, su fragilidad extrema roza la vulnerabilidad, llega al límite del ser y no ser. No debe entenderse tampoco una obra que mantiene paz y dulzura sin cesar: el contraste se da, el conflicto y la tensión se dan, ya que un elemento tenso se percibe en esta

[185] Siguiendo la clasificación teórica que hallamos en los tratados de armonía tonal.
[186] RICOEUR, Paul: *La memoria, la historia, el olvido*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, pág. 498.

atmósfera con cierta violencia, no desde el punto de vista armónico, como hemos visto, pero sí rítmico (en la 3ª variación), se presagian ciertos momentos de tensión, sin llegar a explotar. Los matices se mueven entre *ppp* y *mf*, en momentos puntuales; para efectos percusivos recurre a *f* o *ff*. Desde el inicio se modifica muy raramente en el curso de la obra su intensidad. Algunas dinámicas en *f*, excepto los primeros compases de la 4ª variación, son bruscas interrupciones dentro del proceso, aparecen la mayoría de las veces con carácter percusivo y breve. Pueden entenderse otras intenciones: 1) un simple efecto de contraste relevante en el plano expresivo, 2) una cesura estructural relevante en la forma.

En toda la obra queda suspendida la alternancia entre tensión y relajación. La idea de que un acorde disonante crea tensión puede verse (por ejemplo en E) que es falsa, las cuatríadas o más sonidos agregados no implican necesariamente grados de tensión.

La buena continuación se refiere a nuestra tendencia a reunir en una única estructura aquellas partes o unidades que parecen estar alineadas o en suave continuidad direccional unas respecto a otras, sin que las demás cosas varíen. Tratar de agrupar los sucesivos acontecimientos sonoros como en el pasado hemos oído, en *Adagio* no se da más que de forma excepcional (a I); la buena continuación no se da en los grupos sino en la unión de las estructuras más significativas, su principio organizador en *Adagio* sirve de enlace.

Adagio practica a lo largo de sus variaciones el principio de intercambiabilidad[187], una idea musical es el resultado de sus componentes melódicos, rítmicos y armónicos como un todo, no aisladamente. Cada elemento es un componente del plano vertical y horizontal. El tema es melódico y armónico a la vez, los planos se yuxtaponen. La 1ª y 2ª variaciones son fundamentalmente melódicas. La 3ª variación crea mayor densidad, el elemento melódico queda fracturado en combinaciones rítmicas y armónicas. La 4ª variación yuxtapone el elemento armónico y melódico. La 5ª variación combina elementos melódico-rítmico dinámicos (cc. 182-188), y elementos melódicos estáticos (cc. 221-252). Recupera de nuevo la intercambiabilidad dominando el espacio sonoro multidimensional: las dimensiones horizontales y temporales proyectan tiempo y espacio. De ahí que no podamos hablar de un contrapunto tradicional, sino de un complejo sonoro de intercambio de planos y espacios cuyos pequeños elementos forman el todo.

Adagio es una obra a la vez extremadamente sencilla y extremadamente complicada. Su sencillez resulta de la elección de la forma (tema y variaciones) y de la utilización de dos elementos principales: Do y Re. Sus múltiples apariciones aseguran cohesión y unidad. Su grado de complicación se da en su tejido, y aparece en:

- Modelos fundamentales: a I, a Ii, a2, bI, b2, b4, b5, c3.
- Derivaciones: b3, Ci.
- Modelos complementarios: d.

Su aparición, desaparición, variación, combinación, imbricación llenan de contenido y dificultad a la obra. Lo complicado y lo sencillo se enriquecen; entendidos diacrónicamente, lo sencillo se asume como rechazo de lo complicado, se eleva de nivel.

[187] Véase SCHOENBERG, Arnold: *El estilo y la idea*, Ed. Taurus, Madrid, 1963.

Adagio crea y recrea los tiempos y espacios, es plena afirmación, su sencillez formal es la manifestación de una pluralidad de contenido mayor.

Epistemológicamente, *Adagio* muestra una percepción auditiva ilusoria, experimenta como real algo que no lo es, crea una ilusión estética en cuanto a la paralización del tiempo: el tiempo psicológico y el ontológico no se corresponden. En *Adagio* no entra en conflicto el sonido y el material, sino que se pone de relieve las relaciones entre uno y otro. El tiempo no es el de su recepción, es una percepción atemporal del sentido. Aunque *Adagio* se percibe auditivamente como lineal, sin embargo en su construcción va contra el tiempo: su tiempo lineal, se hace divisible en diversos segmentos apartados de sí, es el tiempo negado. La relación entre el presente con su pasado y futuro se niega, se rompe y se fractura.

RITO IN MUSICA

Diana Pérez Custodio

Compositora. Nació en Algeciras (Cádiz), en 1970. Es Doctora en Comunicación Audiovisual. Posee los Títulos Superiores de Solfeo, Piano, Música de Cámara y Composición, así como el Elemental de Oboe. Actualmente, ejerce como Profesora de Composición para Medios Audiovisuales en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Resumen:
Tras una breve reflexión, imbricada con su propia labor como creadora, sobre la conexión entre la música y otras actividades humanas, la autora describe el concepto de expresión musical que está utilizando en sus últimas obras, especialmente en las escénicas, y que ella ha denominado *rito in musica,* y lo ejemplifica con algunas de esas obras.

Palabras clave: Música impura, música escénica, ritual.

Rito in musica

Abstract:
This paper starts with a brief reflection about the connection between music and others human activities. The author, Diana Pérez Custodio, puts in relationship this reflection with her own work. Later, she describes the concept of musical expression, which is being used in her later pieces, specifically in her scenic pieces. She has called this concept *rito in musica* and illustrates it with some of her works.

Keywords: Impure music, scenic music, ritual.

Pérez Custodio, Diana. "Rito in musica". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 413-425, 2012, ISSN 1138-8579.

Cada uno de nosotros es una especie de encrucijada donde suceden cosas,
encrucijadas que son puramente pasivas: algo sucede en ese lugar.
Otras cosas igualmente válidas suceden en otros puntos.
No existe opción: es una cuestión de probabilidades.

Claude Lévi-Strauss[188]

Los humanos no podemos afirmar gran cosa acerca del origen primigenio de la música; podemos (y, supongo, debemos) formular conjeturas al respecto que nos ayuden a calmar un poco nuestra insaciable sed de conocimiento, pero la verdad es que nadie sabe nada con

[188] LÉVI-STRAUSS, C.: *Mito y significado,* Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 22.

certeza hasta el momento. Si caminamos en el tiempo hasta situarnos en la primeras grandes civilizaciones de la Antigüedad (Mesopotamia, Egipto, China, etc.), los vestigios conservados han llevado a muchos historiadores del tema a afirmar que en todas ellas sin excepción la música estaba íntimamente ligada a diversas clases de ritos, tanto religiosos como profanos. Y los humanos no hemos cambiado tanto desde entonces; quizás nuestro repertorio de rituales se haya diversificado tanto como nuestro repertorio de formas de expresión sonora a las que llamamos música; quizás en Occidente el mito de la música pura haya intentado hacernos olvidar durante unos cuantos siglos la evidencia de que la música es un producto humano y, como tal, necesariamente impuro y contaminado por nuestras actividades humanas. Pero cada día los humanos utilizamos la música para despertarnos o dormirnos, elevar nuestra alma o estimular nuestro cuerpo e incluso, en el caso de los compositores, para experimentar la incomparable sensación de que contribuimos a construir el mundo. Como bien escribió Willens, "El arte es humano y no puede renegar por completo de sus relaciones corporales. No existe arte metafísico.[189]"

En el caso de mi música nunca fue difícil detectar altas dosis de contaminación humana de diversos tipos. Percibo la música (incluso aquellas músicas con certificado garantizado de pureza) siempre asociada a sentidos extramusicales, y la vida como una obra musical enormemente compleja. Es por eso que, a la hora de componer, tanto mis fuentes de inspiración como mis ideas-germen, mis procedimientos, los materiales que utilizo, el mensaje que quiero transmitir, los intérpretes y colaboradores que me acompañan en el proceso y, como no, los resultados, están impregnados de cuestiones no tradicionalmente calificadas como musicales. Cada vez más mis partituras se asemejan a mapas o a manuales de instrucciones, y mis intenciones se orientan a la vivencia, a través del sonido, de un proceso humano que se muestra ante el público o entre él.

Por supuesto que esto no es nada nuevo. Como hemos dicho más arriba, es al menos tan antiguo como nuestras primeras formas de civilización, tal vez incluso más. Es verdad que han existido periodos históricos en los que la música pura ha sido considerada como la única digna de estudio y alabanza; pero a día de hoy y a la luz de las nuevas corrientes de pensamiento que alientan la musicología y la etnomusicología, estas formas de expresión se considera que "constituyen más una excepción que una norma general dentro del papel y significación que las artes poseen en el conjunto de las culturas.[190]" Small[191] denomina esta forma de concebir el arte como algo exento, desgajado de la vida, típica según él de la Europa posrenacentista, como "distanciamiento": un ingrediente fundamental a la hora de definir históricamente qué es arte y qué no (perfectamente ejemplificado con el marco de los cuadros o el proscenio de un escenario), diferenciándolo de otras formas de vivir la experiencia creadora, por otra parte mucho más extendidas.

Las diversas convulsiones experimentadas por el arte en el pasado siglo XX han seguido alimentando esta secular polémica entre pureza e impureza. Muchos creadores han intentado romper la enquistada dinámica del distanciamiento a través de sus obras, y otros

[189] WILLEMS, E.: *El ritmo musical,* Eudeba, Buenos Aires, 1993, p. 75.

[190] DÍAZ VIANA, L.: *Música y culturas,* Eudema, Madrid, 1993, p. 10.

[191] SMALL, C.: *Música. Sociedad. Educación,* Alianza Editorial, Madrid, 1989.

tantos pensadores han dado sustento teórico a esta forma de proceder; en este sentido permítanme citar de nuevo a Willems:

> *"Se habla frecuentemente de nueva música. Ésta sólo puede venir de una actitud renovada respecto a la vida. Por eso es necesario vincular la música, más íntima y más conscientemente que en el pasado, a las fuentes vivas de la vida y reaccionar contra todo lo que tiende a apartarla de las leyes naturales, materiales y espirituales.*
> *Muchos elementos que agrupamos alrededor de la palabra "fuente" actúan solo indirectamente, a menudo de manera inconsciente, pero no vivifican menos por ello la creación o la interpretación musical.*[192]*"*

La Antropología se reconoce como una herramienta eficaz y polivalente a la hora de emprender la valoración adecuada de cualquier forma de expresión estética, y entre otras cosas gracias a esto han podido finalmente diluirse fronteras en el pasado bien delimitadas, como por ejemplo este alto y grueso muro que durante siglos pretendía separar la vida del arte.

Desde la Historia, la Literatura y la Filosofía los constructores teóricos del concepto de Posmodernismo, entre los que destacan Jean-Francois Lyotard, Michel Foucault o Fredric Jameson, nos proporcionan como nuevo arquetipo artístico el *pastiche,* como concepto básico espacial la heterotopía y como marco de acción cultural numerosos términos: hibridación, transdisciplinariedad, cruzamientos, interferencias, complejidad, multiplicidad, apropiacionismo, contaminación, enriquecimiento… Tzventan Todorov cita a Goethe cuando nos dice que "El vigor de una lengua no se manifiesta en el hecho de que rechace lo que le es extraño, sino en que lo incorpore.[193]"

Rodeados como estamos en nuestra sociedad y en pleno siglo XXI de tantas invitaciones, ilustradas o no tanto, a la libertad de expresión, a los creadores nos toca decidir a diario qué queremos hacer con ella; mucho más que la famosa página en blanco, este libro en blanco (o en negro, tanto da) de la ética y la estética contemporáneas puede producirnos vértigos y temores, y hacernos sentir continuamente al borde de un abismo sin red. Quizás por eso es importante para nosotros posicionarnos, porque sólo encontrando un punto de apoyo, por momentáneo e inestable que sea, podremos parar un instante y contemplar con claridad esta vorágine.

Mi búsqueda comenzó hace ya más de veinte años. Obras tempranas[194] como *Mi ventana* (1991), *Cinco vocales* (1992) o *De cómo abrir cerraduras* (1993) incorporan a la música textos, acciones, cuadros, nuevas tecnologías y múltiples elemento de atrezzo. Mi interés por lo híbrido y lo escénico nunca decayó: *Tres círculos viciosos en un ojo de pez* (1994-1996*), Quien canta sus penas en-canta* (1996), *Panfleto jondo* (1999), *Políptico* (2000), *Sanar* (2005), *Jekyll&Hyde* (2006), *El nudo* (2008), *Gana el pulso* (2010) o mi reciente *Quinteto para el fin de los miedos* (2011) son buen ejemplo de ello. También mi posición

[192] WILLEMS, E.: *El ritmo musical,* Eudeba, Buenos Aires, 1993, p. 132.
[193] TODOROV, T.: Cruce de culturas y mestizaje cultural, Jucar Universidad, Barcelona, 1988, p. 26.
[194] www.dianaperezcustodio.com

quedo bien patente en la *Trilogía 1: Ópera Mixta*[195]*,* integrada por mis tres primeros trabajos escénicos de gran formato: *Taxi* (2003), *Fonía* (2004) y *Renacimiento*[196] (2007).

Tras componer y estrenar mi tercera ópera, *Renacimiento,* empecé a trabajar en un nuevo espectáculo sobre la temática del dolor, *12 piedras. Ritual.*[197] Estrenado en Barcelona a finales del año 2009, supuso un antes y un después en mi modo de concebir la música escénica. En él, por una parte, la voz humana en vivo ya no es la protagonista del conjunto, y por otra, como su nombre indica, la estructura de la dramaturgia se plantea como un ritual, no como una ópera ni como ninguna de las otras formas de música escénica al uso. Durante los ensayos la directora -Sara Molina- y yo comentábamos nuestra dificultad para explicar qué tipo de espectáculo estábamos creando; cuando alguien nos preguntaba si íbamos a hacer otra ópera la respuesta era no pero, ¿entonces qué era? Bueno, algo diferente, sin duda, a lo que había que etiquetar. Así, como para mí aquello suponía el nacimiento de un nuevo género escénico musical, quise hacer un guiño, a la vez que un agradecido homenaje a la obra que inauguró el género escénico musical que, sentía, estaba dejando atrás: la ópera *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (1607). Si no la primera escrita, si es la más antigua conservada al completo, y su autor la subtituló *Favola in musica;* es por ello que denominé a mi nuevo planteamiento como *rito in musica.*

Todo un nuevo camino por recorrer, todo un nuevo contenedor para verter esencias, matices y artefactos artísticos experimentales. De momento las reglas de este nuevo juego-ritual son las siguientes: la no necesidad de participación de la voz (mucho menos de protagonismo), la solemnidad, la orientación decididamente profana y la repetición de un proceso cuya estructura está fijada pero cuya realización evoluciona con cada puesta en escena a modo de *work in progress.*
Por el momento se han estrenado ya otros dos espectáculos concebidos desde esta nueva óptica: *4 ostinati amorosi* (2010) y *Sosteniendo tu mirada* (2011). A continuación nos centraremos en ellos para ilustrar mi concepto de *rito in musica.*

4 ostinati amorosi es una obra ritual de aproximadamente treinta minutos de duración. Su realización ha de correr a cargo de un bailarín y un intérprete de *live electronic;* ambos trabajan sobre una parte musical electroacústica fija que está pregrabada. Fue estrenada el pasado 29 de agosto de 2010 en el Centro Cultural L'mono de Bilbao, y sus intérpretes fueron Olaf Kehler, bailarín, y Reyes Oteo, compositora, diseñadora y realizadora de los elementos electrónicos interactivos; se sumó al proceso la artista Camille Bousquet, que envolvió el espectáculo en sencillas imágenes retroproyectadas en directo.

Esta pieza trata sobre el amor y sobre las diferentes formas de experimentarlo que conoce el ser humano. Con el apoyo de ciertos fragmentos del *Cántico espiritual* de San Juan de la

[195] PÉREZ CUSTODIO, D.: *Trilogía 1: Ópera Mixta,* CDMA. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, Granada, 2009.

[196] PÉREZ CUSTODIO, D.: "Renacimiento: videoinstalación y espectáculo cantado", *Papeles del Festival de Música española de Cádiz,* CDMA. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, nº 4, Granada, 2009.

[197] PÉREZ CUSTODIO, D.: "12 piedras. Ritual", *Papeles del Festival de Música española de Cádiz,* CDMA. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, nº 5, Granada, 2010.

Cruz, los intérpretes tejen cuatro fases de movimiento y sonido. Así, sobre la base pregrabada que sirve de estructura profunda a la pieza se superponen otras capas expresivas que requieren de una dosis importante de improvisación por parte de ambos. El bailarín viste en ocasiones una prenda interactiva con sensores diseñada especialmente para manipular elementos del conjunto sonoro. Todos los sonidos sin excepción están construidos a partir de la voz humana manipulada.

Por su parte el uso de la técnica del *ostinato* en un sentido amplio del término nos conecta con algunos aspectos de la música antigua, incluso ancestral, que, unidos al trabajo a partir de gestos de baile muy definidos, insisten en el concepto de *rito in musica.*

Las cuatro secciones de la obra son:

Ostinato 1: Amor-adoración. Texto utilizado:

Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos;
la noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora;

Ostinato 2: Amor-entrega. Texto utilizado:

En la interior bodega
de mi amado bebí, y cuando salía,
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía
y el ganado perdí que antes seguía.
Allí me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
y yo le di de hecho
a mí, sin dejar cosa;
allí le prometí de ser su esposa.
Mi alma se ha empleado,
y todo mi caudal, en su servicio;
ya no guardo ganado,
ni ya tengo otro oficio,
que ya sólo en amar es mi ejercicio.

Ostinato 3: Amor-deseo. Texto utilizado:

Gocémonos, amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte o al collado
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.
Y luego a las subidas
cavernas de la piedra nos iremos,

que están bien escondidas,
y allí nos entraremos,
y el mosto de granadas gustaremos.

Ostinato 4: Los tres amores. Texto utilizado:
...y pacerá el amado entre las flores.

La base pregrabada de los dos primeros *ostinati* están construidos con voz de hombre y mujer respectivamente, la del tercero con respiraciones y la del cuarto y último con la mezcla de los tres materiales anteriores. En los tres primeros el bailarín, en los momentos indicados en la partitura, debe colocarse frente a un micro y respirar sonoramente tres veces cada vez del modo indicado en cada caso: inspiración y espiración por la nariz para el amor-adoración, inspiración por la nariz y espiración por la boca para el amor-entrega, e inspiración y espiración por la boca para el amor-deseo. Estos sonidos de aire quedan grabados en directo y posteriormente son manipulados por el intérprete electrónico, también según partitura, para crear una segunda capa musical. Por último, una tercera capa es disparada por la prenda electrónica que a veces utiliza el bailarín; se trata de una pequeña pieza de tela ajustable a modo de cinta que lleva implementado un sensor de magnetismo; cuando el bailarín se mueve cerca de un imán (que en la versión de Bilbao se colocó en el interior de una mandíbula de caballo -imagen 1-), sonidos de consonantes en bucle aparecen, desaparecen y cambian de intensidad; dicho sonidos también son manipulados posteriormente por la electrónica en vivo. El último *ostinato* es el más libre de todos y combina el total de los elementos sonoros disponibles.

Imagen 1

Esta obra supuso una evidente simplificación de medios, sobre todo a nivel electrónico, con respecto a *12 piedras. Ritual.* Me proporcionó la posibilidad de explorar el otro extremo de la electrónica en vivo. Si en la obra sobre el dolor había necesitado del diseño y construcción de diez artefactos interactivos y un montaje extremadamente complejo y arriesgado, en mis *4 ostinati amorosi* me obligué a trabajar con tan sólo un sensor y un imán. Y es que tocar los extremos es el mejor modo de dimensionar cualquier cosa.

El siguiente proyecto que abordé en el marco del *rito in musica* fue *Sosteniendo tu mirada.* Pero éste nació de una idea algo más flexible; en realidad tan sólo han sido creadas y estrenadas hasta el momento dos materializaciones del mismo: *Sosteniendo tu mirada 01: Barbara-Scarlatti* estrenada en Oporto (Portugal) en marzo de 2011 y que requiere de un pianista en directo, y *Sosteniendo tu mirada 02: Tras años de peregrinaje* estrenada en Eisenstadt (Austria) en mayo de 2011 y que además de un pianista requiere de una cantante, ambos en directo; pretendo que sea una serie de obras para homenajear a personajes ilustres del pasado relacionados estrechamente con la música. No utilizo esta vez *live electronic,* pero sí un vídeo que ha sido creado por la artista Ana Sedeño. Tal vez pronto existan otras materializaciones de la serie *Sosteniendo tu mirada:* la 03, la 04, etc. En las dos piezas estrenadas la dirección escénica de los intérpretes ha estado a cargo de Magdalena Pérez.

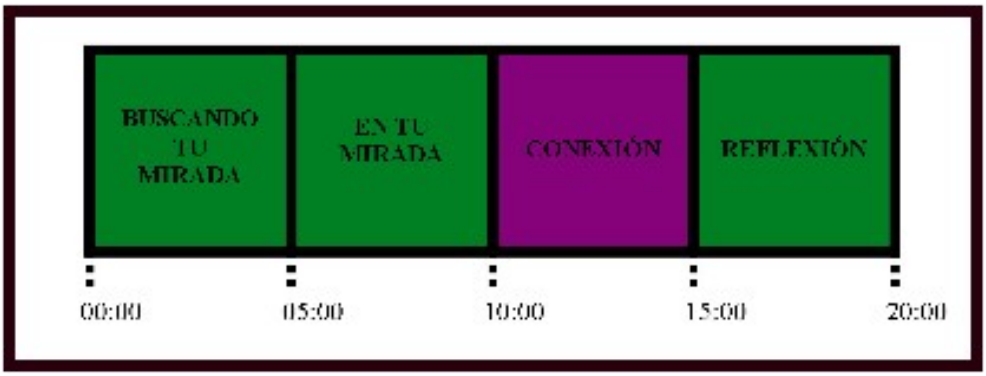
La idea de la serie me vino al contemplar uno de esos paneles de madera que suele haber en los parques temáticos, con cuerpos pintados y un agujero para poner la cara y fotografiarse. Esa técnica, tan divertida y tan antigua ya, se ha perfeccionado con el uso de los fotomontajes informáticos. Más abajo incluyo tres ejemplos -imágenes 2, 3 y 4- obtenidos de una conocida página web que se dedica a este asunto: cualquiera puede insertar una foto de su rostro en el cuerpo de la Venus de Boticelli, de la cerdita Peggy o de Superman. Y lo más sorprendente es cómo cada nuevo rostro establece una relación sistémica con el marco previo que no cambia, y lo tiñe de nuevas connotaciones a veces insospechadas.

Imagen 2

Imagen 3

Imagen 4

Sosteniendo tu mirada propone, del mismo modo, un marco ritual común a cada una de las músicas que hicieron sentir hace siglos a los personajes homenajeados. La obra consta de cuatro secciones o fases del ritual -imagen 5-; las fases 1, 2 y 4 (en verde) son comunes a todas las versiones; la fase 3 (en malva) es la que cambia en cada ocasión. Todas duran exactamente lo mismo, 5 minutos, con lo cual la obra siempre durará 20 minutos exactos.



La primera fase, *Buscando tu mirada*, nos muestra al pianista perdido, confuso, cumpliendo con todo un entramado previo de movimientos que sabe que debe realizar pero que no entiende a dónde pueden conducirle. La segunda, *En tu mirada*, es el momento en el que encuentra el camino de acceso al personaje invocado en cada caso. La tercera, *Conexión*, es cuando la música del pasado y el intérprete, en este caso la intérprete pues se trató de una mujer, Sonia Carillo, se funden en una sola cosa. La cuarta y última, *Reflexión*, es el camino de vuelta a la realidad tras la experiencia vivida, recorriendo en sentido contrario los mismos territorios de las fases 1 y 2 pero desde el conocimiento.

No podemos evitar sentir un paralelismo claro entre este ritual y las tres vías de la mística: la vía purgativa sería como nuestra fase 1, la iluminativa como la 2 y la unitiva como la 3, clímax de la obra a partir del cual se retorna a la fase 4.
La obra, además del trabajo escénico y musical en vivo de los intérpretes y del vídeo que será marco común a todas las versiones, consta de una grabación sonora electroacústica prefijada; dicha grabación sólo cambiará la fase 3 de una versión a otra, las fases 1, 2 y 4 permanecerán. Los materiales sonoros con los que he elaborado mi grabación son éstos:
Para la fase 1 voz hablada manipulada y, puntualmente, ondas modelo generadas por síntesis. Esta fase se estructura en forma de crecimiento de tensión y aumento de densidad.
Para la fase 2 voz cantada manipulada. He creado una trenza irregular que nos sumerge en un ambiente sonoro extático.
Para la fase 3 la música original relacionada con cada personaje homenajeado, más o menos manipulada y recontextualizada.
Para la fase 4 se suman las fases 1 y 2 revertidas, y debilitadas como un recuerdo reciente.

Centrémonos ahora en la primera versión, la 01, cuyo subtítulo es *Bárbara-Scarlatti*. Este año se cumplen 300 años del nacimiento de Bárbara de Braganza, princesa portuguesa que se casó con un príncipe español, Fernando, hijo de Felipe V (el primer Borbón que reinó en España) y de su primera esposa. Ambos reinarían más tarde en España, él como Fernando VI y Bárbara como su reina consorte, durante algo más de una década. Pero lo que realmente nos interesa de Bárbara es que fue una clavecinista excelente, hasta tal punto que su maestro de música y gran amigo, el compositor de origen italiano Domenico Scarlatti, le dedicó 555 sonatas para dicho instrumento. El periodo de reinado de Fernando y Bárbara estuvo tan marcado por la presencia en la corte de la mejor música y músicos de la época

que se le denominó “el reino de los melómanos”. Como ejemplo de esto hay que decir que, junto a Scarlatti, en esa corte residió el gran cantante, también de origen italiano, Carlo Broschi, más conocido por todos como Farinelli.

La intensa relación entre Bárbara -imagen 5- y Scarlatti –imagen 6- duró más de treinta años, y los que los conocieron hablaban de mutua devoción. Así como Bárbara creció como intérprete a través de la música de Scarlatti, él evolucionó como compositor gracias a la sensibilidad y a las exigencias del exquisito gusto de la princesa.

Imagen 5

Imagen 6

La vida de Bárbara, a pesar de su privilegiada posición social, no fue del todo feliz. Antes de que su marido reinase padeció las intrigas y humillaciones de la que entonces era esposa de su suegro, el rey Felipe V, Isabel de Farnesio; Isabel quería que fuesen sus hijos los que reinasen y no los de la anterior mujer del rey, María Luisa Gabriela de Saboya, entre los que se encontraba Fernando. Además, Fernando era un hombre de carácter problemático, muy infantil, que veia en Bárbara más a la madre que no tuvo que a una esposa. No tuvieron hijos, y cuando Bárbara murió Fernando enloqueció de dolor, muriendo apenas un año más tarde.

Así, la música era el centro de la vida de Bárbara, aquello que conseguía hacerla más feliz. Y la música de Scarlatti, en concreto, fue para ella el mejor antídoto contra las tristezas de su vida en la corte. En esto precisamente hemos basado nuestro particular homenaje. Pasemos a detenernos en cómo hemos fabricado la fase 3 de esta primera versión de nuestra obra, la que antes denominamos *Conexión*.

Aislé, de entre las 555 sonatas de Scarlatti dedicadas a Bárbara, una de ellas en representación de la tristeza, la Kirkpatrick 408, en Si m, y otra en representación de la alegría, la 492, en su relativo mayor, ReM, como materiales sonoros básicos. Todas las sonatas de Scarlatti tienen la misma estructura formal: bipartita monotemática. Pero como era habitual en la música de la época y en mucha de la música tonal posterior, mientras que

las sonatas en modo mayor realizan su viaje de ida y vuelta hacia la tonalidad de la dominante, también mayor, las sonatas en modo menor viajan a su relativo mayor. Si identificamos de manera sencilla el modo mayor con la alegría y el menor con la tristeza, tenemos que concluir que en la música de Scarlatti predomina claramente la alegría, esa alegría que tanto necesitaba Bárbara de Braganza. Resumiendo: en las sonatas mayores la presencia de la tristeza queda relegada a tan solo unos pocos compases en la zona modulatoria de vuelta a la tónica, mientras que en las menores la presencia de la alegría ocupa una importante zona de la parte central de la pieza.

Me puse a indagar un poco y encontré una sonata que era la metáfora perfecta de esta filosofía musical: la K. 444; lo explicaré. La pieza comienza en modo menor, en Re m, con una afirmación musical de cinco compases. A continuación, repite exactamente los mismos compases, sólo que en ReM. Vuelve al triste modo menor inicial durante los siguientes dos compases…¡y los repite en modo mayor, pero ahora se queda instalado en la alegría otros dos compases más! Así se continúan alternando fragmentos en modo menor y en modo mayor, con clara preponderancia global del mayor, en el que finalmente concluye la obra. Es como si cada cosa triste que la vida propone él la compensase con una alegría mucho mayor. Y seguro que Bárbara se alimentó, en muchas ocasiones, de esta alegría. Se me ocurrió entonces cuantificar las zonas de alegría y tristeza de la pieza, obteniendo los siguientes resultados; 59’78% de alegría frente a 39’13% de tristeza. El 2’17% restante es silencio. Algo así como “la proporción Scarlatti”. Pues lo que hice se resume en construir una nueva obra con la estructura y proporciones de la sonata K. 444, pero con los materiales sonoros de la 408 y la 492 respectivamente para cubrir las zonas de tristeza y alegría de la estructura base. La idea de Bárbara estudiando, repitiendo una y otra vez los mismos pasajes a diferentes velocidades, se ha traducido también en forma de diferentes bucles de repetición, sobre todo en la parte grabada donde se conserva el timbre original del clave. Es mediante esa repetición hipnótica que nuestra intérprete alcanza el momento climático de la obra, simbolizado por un gran cluster, a partir del cual comienza la desconexión progresiva de la música homenajeada.

La segunda versión, *Sosteniendo tu mirada* 02: *Tras años de peregrinaje*, en principio planteada como un homenaje a Franz Liszt -imagen 7-, nacido hace exactamente 200 años, terminó incluyendo a otros dos personajes de forma no prevista: el poeta Francesco Petrarca -imagen 8- y su platónica amada Laura -imagen 9-.

Imagen 7

Imagen 8

Imagen 9

Y es que Liszt cuenta en su amplísimo catálogo de obras con dos versiones musicales, la primera para voz y piano y la segunda para piano solo, del *Soneto 47 del Petrarca*; se trata de un poema de amor a Laura. Así, mediante el ritual propuesto en la partitura, el pianista entra en conexión con Liszt a través de su música y con Petrarca a través de su poesía; en este caso Laura se materializa en el escenario. En su estreno volvió a ser Sonia Carillo la pianista y Ruth García Delgado, soprano, encarnó a Laura. Esta Laura aparece como un recuerdo lejano, abandonado y preso de su no escogida irrealidad; intenta hacerse ver a los ojos del pianista que, ensimismado en su propio proceso, no podrá en verdad verla hasta completarlo; es entonces cuando la descubre y la acepta como si fuera una parte, antes escondida, de su propia conciencia. El ritual, en su segunda puesta en escena, se torna mucho menos reflexivo, más dramático y profundo de lo que llegó a ser *Barbara-Scarlatti*; y aquí vemos con claridad ese espíritu de obra en proceso que alimenta mi concepto de *rito in musica*.

En esta versión la parte pregrabada de la fase 3, *Conexión*, es muy sutil y está elaborada a partir de fragmentos de la obra orquestal *Los Preludios* S. 637 de nuestro músico homenajeado. Elegí este material porque, sin duda, el aspecto que como compositora más me atrae de Liszt es su inestimable aportación al desarrollo de la música programática, que hizo ondear con éxito la bandera de la música impura en las salas de concierto del XIX.

La obra fue estrenada en el seno de un programa intensivo Erasmus homenaje a Liszt; allí tuve la ocasión de trabajar con un grupo de alumnos de composición de diversa procedencia y, tras explicarles mi concepto de *rito in musica*, proponerles que creasen el suyo propio utilizando como recurso musical la pieza para piano que pone punto y final al tercer cuaderno de *Años de peregrinaje: Sursum corda*. Resultado de ello pusimos en escena la creación colectiva *Playliszt*, en la que los estudiantes desarrollaron una curiosa e inquietante mezcla entre el juego de las sillas, un concierto improvisado y una reflexión sobre la incomunicación llevada a sus extremos, con la simulada muerte de uno de ellos incluida.

Actualmente tengo otras dos obras en construcción que pretenden seguir indagando en las posibilidades de este camino escénico: *La cueva de Noctiluca* y *5 estados extremos*.

La cueva de Noctiluca es un proyecto largamente incubado. Se trata de una pieza de aproximadamente 10’ de duración, para trombón, electroacústica y vídeo. La dedicataria es la performer y trombonista Abbie Conant. La elaboración del vídeo será llevada a cabo por Ana Sedeño. Esta pieza está previsto que sea estrenada por su dedicataria en el Musikhochschule Trossingen (conservatorio en el que ésta es profesora de trombón), en Alemania, a lo largo del próximo curso escolar 2011-12.

La Wasteland Company, fundada en 1984 por William Osborne (compositor) y Abbie Conant, dentro de su línea de trabajo enfocada siempre a la música escénica experimental está llevando a cabo hace algunos años un proyecto de recopilación de obras para trombón y electrónica, escritas por compositores de todo el mundo y creadas en torno a la temática de las diosas desde cualquier punto de vista. En el seno de este proyecto ya se han compuesto y estrenado obras como *¿Qué es una diosa moderna?* de Robert Belcastro,

Cómo usar el trombón como un snorkel de Jorge Boehringer, *Cuatro poemas* de Mina Loy de Chris Brown, *Histeria* de Cindy Cox, *La diosa de la baya de saúco* de Elisabeth Hoffmann, *Animales imposibles* de David Jaffe, *El corazón de tonos* de Pauline Oliveros y *Cybeline* de los propios William Osborne y Abbie Conant.

La cueva de Noctiluca pretende formar parte de este proyecto y aportar una visión onírica de la Cueva del Tesoro, situada en la población malagueña del Rincón de la Victoria, antiguo santuario y enclave geológico y simbólico de importancia mundial. La trombonista deberá llevar a cabo un ritual escénico y musical con grandes dosis de aportación propia sobre la base pregrabada y el mapa de instrucciones-partitura, indagando en todo lo que implica la exploración de una gruta sagrada.

Terminaremos este pequeño artículo mencionando la futura existencia de un espectáculo de gran formato que se titulará *5 estados extremos* y arriesgará un paso mucho más allá de lo que hasta ahora entendí por música escénica. Para empezar no es necesario que quien la interprete produzca sonidos, aunque sea posible hacer una versión de la obra completa y exclusivamente musical. De hecho, la obra estará dedicada a un artista verdaderamente polifacético, Álvaro Ledesma, que además de músico autodidacta centra su creatividad en las artes plásticas y visuales. Como siempre, sobre una base pregrabada y una serie de instrucciones más abiertas que nunca, el performer debe emprender un viaje de introspección, encontrando su forma particular de ritualizar los cinco estados propuestos, y esa forma no ha de ser necesariamente musical…Sin duda toda una experiencia. Lo dije al principio de este escrito: en realidad percibo la vida como una obra musical enormemente compleja. No sé cuánto más lejos me llevará este camino; no sé tampoco hasta donde puede llegar. Y es que en realidad los seres humanos no podemos afirmar gran cosa acerca de casi nada.

BIBLIOGRAFÍA

DELGADO MONTERO, F: Domenico Scarlatti y Bárbara de Braganza, una historia de amor y música, Real Musical, Madrid, 2000.

DÍAZ VIANA, L.: Música y culturas, Eudema, Madrid, 1993.

LÉVI-STRAUSS, C.: Mito y significado, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

PÉREZ CUSTODIO, D.: Trilogía 1: Ópera Mixta, CDMA. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, Granada, 2009.

PÉREZ CUSTODIO, D.: "Renacimiento: videoinstalación y espectáculo cantado", Papeles del Festival de Música española de Cádiz, CDMA. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, nº 4, Granada, 2009.

PÉREZ CUSTODIO, D.: "12 piedras. Ritual", Papeles del Festival de Música española de Cádiz, CDMA. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, nº 5, Granada, 2010.

SMALL, C.: Música. Sociedad. Educación, Alianza Editorial, Madrid TODOROV, T.: Cruce de culturas y mestizaje cultural, Jucar Universidad, Barcelona, 1988.

WILLEMS, E.: El ritmo musical, Eudeba, Buenos Aires, 1993.

CANTANDO RECONCILIACIÓN. LA APORTACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR AL PROCESO DE RECONCILIACIÓN EN AUSTRALIA

Roger Bonastre Sirerol

Historiador, doctorando del programa en Historia Comparada, Política y Social de la Universidad Autónoma de Barcelona. Miembro del Centro de Estudios Australianos de la Universidad de Barcelona y de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Su investigación se centra en el estudio de la dimensión sociocultural y política de la música popular contemporánea en Australia y su participación en el proceso de reconciliación entre australianos indígenas y aquellos de otros orígenes.

Resumen:

Centrando su atención en la obra y actividades de los cantautores australianos Neil Murray, Shane Howard, Paul Kelly y la banda Midnight Oil, el presente artículo expone y explora la aportación de la música popular al proceso de reconciliación entre australianos indígenas y australianos de otros orígenes. A este respecto, observadas en su contexto sociopolítico las trayectorias de dichos músicos ofrecen comunes y abundantes elementos de estudio para considerar su participación en el citado proceso de reconciliación.

Palabras clave: música popular, reconciliación, Neil Murray, Paul Kelly, Shane Howard, Midnight Oil.

SINGING RECONCILIATION. The contribution of popular music in the process of reconciliation in Australia.

Abstract:

Focusing on the work and activities of the Australian songwriters Neil Murray, Shane Howard, Paul Kelly and the band Midnight Oil, this article presents and explores the contribution of popular music to the process of Reconciliation between indigenous and non-indigenous Australians. In respect of this, observing their socio-political context, the trajectories of these musicians offer common and abundant elements of study to consider their participation in the previously mentioned process of Reconciliation.

Keywords: popular music, Reconciliation, Neil Murray, Paul Kelly, Shane Howard, Midnight Oil.

Bonastre Sirerol, Roger. "CANTANDO RECONCILIACIÓN. La aportación de la música popular al proceso de reconciliación en Australia". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 425-455, 2012, ISSN 1138-8579.

INTRODUCCIÓN

Transcurridos más de doscientos años desde la llegada británica a Australia, el 13 de febrero de 2008 el primer ministro Kevin Rudd se dirigió en nombre del parlamento federal a la comunidad indígena australiana para pedir disculpas por los más de dos siglos de políticas segregacionistas, expolio e intento de genocidio cultural perpetrados por los sucesivos gobiernos australianos desde 1788[198]. Se trató, y así fue interpretado, de un acto simbólico, un gesto enmarcado en el llamado Proceso de Reconciliación iniciado formalmente en 1991 con la creación del *Council for Aboriginal Reconciliation*: un consejo encargado de reducir la fractura social entre indígenas y australianos de otros orígenes[199].

Sin embargo, a pesar de las recientes iniciativas institucionales, entrado el siglo XXI los indígenas sobreviven en una alarmante situación de inferioridad e invisibilidad con respecto al resto de australianos[200]. No en vano, las limitaciones del proceso de reconciliación institucional muestran hasta qué punto es necesaria la implicación y el compromiso de la sociedad civil[201].

En este sentido, por su excepcionalidad, conviene destacar las iniciativas no gubernamentales que, con anterioridad al inicio de dicho proceso institucional y superando sus márgenes, vienen tendiendo puentes de reconciliación desde los años setenta del siglo XX, estrechando y mejorando las relaciones sociopolíticas y culturales entre indígenas y australianos de otros orígenes. A este respecto, el activismo sociocultural ofrece claros ejemplos de actitudes y comportamientos que, por su naturaleza e impacto sobre la comunidad, pueden considerarse factores generadores de reconciliación. En este punto, el presente artículo se propone destacar algunas aportaciones significativas realizadas desde el ámbito de la música popular atendiendo a su potencial comunicador como fuente generadora de conocimiento y agente de movilización social.

Aunque a menudo se tiende a menospreciar su aportación sociocultural, la eclosión de la música popular contemporánea es uno de los fenómenos culturales de producción y recepción masiva más definitorios de la segunda mitad del siglo XX. No en vano, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días son numerosos los ejemplos que muestran su dimensión sociocultural y política así como su participación en la construcción de realidades sociales. Ciertamente, además de reflejar las circunstancias de su período histórico, de su lugar en el tiempo y el espacio, la música popular ha tomado parte activa en la formación y articulación de identidades y actitudes tanto individuales como colectivas,

198 A este respecto se recomienda la lectura de Elder, Bruce. *Blood on the wattle: massacres and maltreatment of Aboriginal Australians since 1788*. Frenchs Forest, N.S.W. : New Holland, 2003.

199 A este respecto se recomienda la lectura del artículo Auguste, Isabelle. "On the significance of saying Sorry - politics of memory and Aboriginal Reconciliation in Australia". *Coolabah*, 2009. Vol.3, pp 43-50.

200 A este respecto se recomienda la consulta del sitio web de la Australian Human Rights Comission: <http://www.hreoc.gov.au> [Consulta realizada el 8 de mayo de 2011].

201 A este respecto se recomienda la lectura de Short, Damien. *Reconciliation and colonial power: indigenous rights in Australia*. Aldershot : Ashgate, 2008.

ha intervenido en procesos de transmisión ideológica y actualmente es una realidad omnipresente en la llamada sociedad de la comunicación[202].

En lo que a ello se refiere y en relación al proceso de reconciliación en Australia, serán destacadas las trayectorias artísticas y personales de los cantautores australianos Neil Murray[203], Shane Howard[204], Paul Kelly[205] y la banda Midnight Oil[206], cuyas obras y actividades ofrecen comunes y abundantes elementos de estudio para considerar su participación en el citado proceso. En este punto conviene señalar que, aunque las referencias a músicos indígenas serán constantes -no podría ser de otro modo-, se fijará el interés en la trayectoria de músicos *no-indígenas* en tanto que representantes de la Australia blanca y urbana, herederos e involuntarios beneficiarios materiales de las sucesivas oleadas de europeos llegados a Australia desde 1788, a la sazón descendientes de los causantes del agravio sobre la comunidad indígena. En consecuencia, se pretende destacar el significado simbólico e histórico de su compromiso con el proceso de reconciliación, un síntoma a la vez que un vehículo de reconciliación sociocultural y política.

Huelga decir que dichos artistas no son los únicos músicos -tanto indígenas como *no-indígenas*- que han cantado y actuado para favorecer la convivencia y la reconciliación en Australia, pero sin duda fueron los primeros en obtener por ello el reconocimiento de la sociedad australiana, quienes más lejos han llegado en su cometido y quienes mayor interacción han logrado con las comunidades indígenas[207]. En este sentido, puede afirmarse que su carrera transcurre paralela a la evolución del pleito indígena desde finales de los años setenta del siglo XX y resulta inseparable del proceso de concienciación indigenista de la sociedad australiana.

---

[202] A este respecto se recomienda la lectura de Martí, Josep. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès, Deriva Editorial, 2000.

[203] Para todas las referencias a la obra y actividades de Neil Murray de aquí en adelante se remite al lector a la consulta de Murray, Neil. *Native born: songs of Neil Murray,* Camberwell East, Vic. One Day Hill, 2009; y Smith, Graeme. *Singing Australia, A History of Folk and Country Music*, Melbourne, Pluto Press Australia.

[204] Para todas las referencias a la obra y actividades de Shane Howard de aquí en adelante se remite al lector a la consulta de Howard, Shane. *Lyrics*,Camberwell East, Vic. One Day Hill, 2010; y Smith, Graeme, op.cit.

[205] Para todas las referencias a la obra y actividades de Paul Kelly de aquí en adelante se remite al lector a la consulta de Kelly, Paul. *How To Make Gravy*, Melbourne, Penguin, 2010; y Smith, Graeme, op.cit.

[206] Para todas las referencias a la obra y actividades de Midnight Oil de aquí en adelante se remite el lector a la consulta de Bonastre, Roger. "Un caso paradigmático de compromiso social y político en el rock: Midnight Oil" en Lupiola, Asier. (dir.) *Economía y rock: la influencia de las relaciones internacionales y la economía mundial en el rock*, Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones, 2007, pp 139-211; y Dodshon, Mark. *Beds are burning: Midnight Oil, the journey*, Camberwell, Vic. Penguin Group (Australia), 2005.

[207] A este respecto se recomienda la consulta de Dunbar-Hall, Peter. *Deadly Sounds, Deadly Places: Contemporary Aboriginal Music in Australia*, Sydney : UNSW Press, 2004; y Read, Peter. *Belonging: Australians, Place and Aboriginal Ownership*, Oakleigh, Victoria, Cambridge University Press, 2000.

Semejante aportación y compromiso se manifiesta en numerosas canciones y actividades centradas en la asunción del agravio histórico así como en la expresión de una firme voluntad de reconciliación nacional como condición indispensable para la cohesión social en Australia, una actitud y un posicionamiento celebrados tanto por las comunidades nativas como por amplios sectores de la sociedad australiana urbana. A este respecto, las obras y actividades de Murray, Kelly, Howard y Midnight Oil comparten y expresan un reconocimiento que para su planteamiento y exposición será disgregado del modo siguiente:

1. Reconocimiento, asunción y denuncia de las injusticias y crímenes cometidos sobre la población indígena.
2. Reconocimiento y celebración de la cultura indígena.
3. Fomento de la reconciliación nacional.

Como se verá, numerosas canciones y actividades aquí referenciadas reúnen la esencia y características de este triple reconocimiento por lo que su divisón obedece fundamentalmente a cuestiones metodológicas para singularizar y destacar la dinámica multifactorial del proceso de reconciliación.

Con este objetivo, antes de abordar cada apartado, habría que referirse a un primer estadio de concienciación que podría definirse como fase del descubrimiento. Nacidos durante la década de los cincuenta del siglo XX, como la gran mayoría de australianos blancos escolarizados en las grandes ciudades, Paul Kelly, Neil Murray, Shane Howard y los integrantes de Midnight Oil[208] crecieron ignorando la realidad y cultura indígenas, su pasado y las causas de su trágico presente. La historia y la desdicha de los habitantes más antiguos de Australia, representantes de una de las culturas más antiguas del planeta, les fue ocultada y negada[209].

No fue hasta la llegada de los años setenta, con Kelly, Murray y sus coetáneos compaginando estudios y trabajo con sus primeras actividades musicales, cuando las investigaciones y publicaciones de una nueva generación de historiadores puso al alcance de la población una *nueva historia* de Australia atendiendo a las injusticias cometidas sobre los nativos: desde el falso mito del continente deshabitado hasta la existencia de la Generación Robada[210]. Al mismo tiempo se sucedieron acontecimientos significativos en el proceso de reivindicación indígena tales como el establecimiento de la *embajada* aborigen ante el parlamento federal, las primeras victorias del *Land Rights Movement* y la redacción de la primera ley territorial indígena a cargo del gobierno reformista de Gough Whitlam. En este contexto y afectando especialmente a la generación de los músicos que nos ocupan, tuvo lugar un heterogéneo pero imparable proceso de concienciación indigenista que llevaría a destacados sectores de la sociedad australiana a exigir un proceso de

[208] Entre 1977 y 2002 integraron la banda Robert Hirst, James Moginie, Martin Rotsey, Peter Garrett, Bones Hillman, Peter Gifford y Andrew James.

[209] A este respecto se recomienda la lectura de Reynolds, Henry. *Why weren´t we told*, *a personal search for the truth about our history*, Ringowood, Vic, Penguin, 2000.

[210] A este respecto se recomienda la lectura de Pilger John. *A Secret Country*, London, Vintage, 1992; y Macintyre, Stuart. *A Concise History of Australia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

reconciliación a escala nacional[211]. En lo que a ello se refiere, significativa resulta la confluencia, primero de Murray y Howard, posteriormente de Midnight Oil y Paul Kelly, en el deseo de conocer -descubrir- la Australia indígena, una inquietud que desde finales de los años setenta y especialmente durante la década de los ochenta se materializaría en viajes y largas estancias en el Desierto Central (Territorio del Norte), experiencias de contacto con el entorno y las comunidades indígenas que marcarían para siempre su vida y su obra.

CANTANDO RECONCILIACIÓN: NEIL MURRAY, SHANE HOWARD, MIDNIGHT OIL Y PAUL KELLY

A continuación, se tomará como fecha de referencia el año 1980 para presentar brevemente la trayectoria de los músicos y cantautores objeto de análisis.

Es entonces, en 1980, cuando Neil Murray (1956, Ararat, Victoria) abandona su estado natal para instalarse en Papunya (Territorio del Norte). Allí entraría en contacto con los hermanos Butcher, miembros de la comunidad indígena local, con quienes ese mismo año fundaría la banda Warumpi Band, a la postre el primer grupo de rock en grabar música popular en lengua indígena. En poco tiempo Warumpi Band se convirtiría en el fenómeno musical de mayor popularidad en los asentamientos aborígenes del Territori del Norte y en un ejemplo paradigmático de convivencia sociocultural entre indígenas y australianos blancos. No en vano, sorprendentemente ilustrativa para los asistentes a sus conciertos, resultaría la imagen de un australiano blanco -Neil Murray- cantando en lengua *Luritja* canciones de reivindicación indígena. Entre otros títulos, piezas como *Blackfella-Whitefella*, *Island Home*, *Papunya* o *We Shall cry* conformarían un repertorio musical y lírico centrado en la reconciliación social y el enaltecimiento de la cultura indígena.

Tras la disolución de la banda a finales de los años ochenta, Murray iniciaría su carrera en solitario editando álbumes temáticos centrados en la observación, admiración y descripción de la Australia indígena, del paisaje y sus habitantes, sus cambios, retos y aspiraciones. Autor de reconocidos himnos reconciliatorios como *Native Born*, *Eddie Mabo*, *Myall Creek* o *Tjapwurrung Country* con los años Murray desarrollaría una estrecha relación con numerosas comunidades indígenas en forma de colaboraciones que llegan hasta nuestros días.

Una trayectoria muy parecida y paralela siguió Shane Howard (1955, Dennington, Victoria) quien, a raíz de un viaje a Uluru (Territori del Norte) en 1980, reorientó las actividades de su banda de rock, Goanna, hacia la reivindicación proindígena en virtud de la cual recorrería el país junto a la banda indígena No Fixed Adress. De entre los trabajos discográficos de Goanna sobresaldría especialmente *Spirit of Place*, entre cuyas piezas conviene destacar *Solid Rock*, la primera canción -compuesta por un músico blanco- en referirse al maltrato de los indígenas en términos de genocidio. Como en el caso de Neil Murray -con quien colaboraría en diversas ocasiones-, tras la separación de su banda

[211] A este respecto se recomienda la lectura de Burgman, Verity. *Power, Profit and Protest: Australian Social Movements and Globalisation*, Crows Nest-Sydney, Allen & Unwin, 2003.

Howard se lanzaría en solitario expresando en canciones como *Corroboree*, *Children of the Southern land*, *The River knows*, *Murri time*, *Heart of my country*, *Indigenee* o *Kingfisher´s dreaming*, entre otras, sus preocupaciones y anhelos entorno a la relación entre indígenas y australianos de otros orígenes. Posteriormente formaría parte de la banda The Black Arm Band, colectivo artístico formado por músicos -fundamental pero no exclusivamente indígenas-, dedicado a celebrar y promover la supervivencia de la cultura indígena. Como ser verá, muy ilustrativa en lo que a su aceptación social se refiere, resultará la presencia de canciones tanto de Howard como de Murray, Kelly y Midnight Oil en el repertorio de The Black Arm Band[212].

También a inicios de los ochenta la banda de rock Midnight Oil (surgida en 1976 en Sídney, Nueva Gales del Sur) comenzaría a dar muestras de su inquietud por la cuestión indígena, un interés que, tras hacerse evidente en canciones y conciertos, se materializaría en 1986 en un gira sin precedentes -junto a Warampi Band- por los asentamientos aborígenes del Territorio del Norte. La gira, bautizada de forma significativa como *Blackfella-Whitefella Tour*, serviría de inspiración temática para un nuevo e histórico álbum de Midnight Oil cuyo éxito -gracias a canciones reivindicativas como *Beds are Burning* y *The Dead Heart*- ofrecería al pleito indígena una audiencia de millones de personas alrededor del mundo. De este modo, merced al reconocimiento nacional e internacional de sus discos -jalonados de referencias a la convivencia social en Australia- los de Sídney se convertirían hasta su disolución en destacados promotores públicos del proceso de reconciliación y en embajadores de los derechos indígenas más allá de Australia. En este sentido, uno de sus actos reivindicativos de mayor impacto tuvo lugar durante la ceremonia de clausura de los JJOO de Sídney cuando los integrantes de la banda aparecieron en escena vestidos de negro con la palabra *Sorry* -dirigida a la comunidad indígena- impresa en grandes y visibles letras blancas sobre su ropa. El gobierno australiano aún tardaría ocho años en hacer lo propio.

Entre más de un centenar de canciones compuestas y publicadas en más de una docena de álbumes, las obras de Midnight Oil orientadas a la reivindicación indígena y reconciliación nacional son numerosas, hallaremos sin embargo las referencias más explícitas en títulos como *River runs red*, *Who can stand in the way*, *Maralinga*, *Jimmy Sharman´s Boxers*, *Luritja Way*, *Warakurna*, *One country*, *Time to heal* y en las anteriormente citadas *The Dead Heart* y *Beds are burning*.

Por su parte, mediados los ochenta, el cantautor Paul Kelly (1955, Adelaida, Australia Meridional) empezaría -con explícitas canciones como *Maralinga*, *Pigeon/Jundamurra* o *Bicentennial*- a expresar su malestar por la situación de los indígenas. Al mismo tiempo, produciría las obras de algunos de los artistas aborígenes de mayor prestigio como Archie Roach y Kev Carmody, con quienes compondría numerosas obras, entre ellas la celebrada *From Little Things Big Things Grow,* alegato de la lucha territorial indígena. Asimismo, junto a Peter Garrett de Midnight Oil, Kelly participaría en la composición de *Treaty*, el exitoso *single* internacional de la banda indígena Yothu Yindi. También se implicaría en la dirección y composición de bandas sonoras para películas y musicales -*Jandamarra* y *One*

[212] A este respecto se recomienda la consulta de <http://www.blackarmband.com.au> [Consulta realizada el 8 de mayo de 2011].

Night The Moon entre ellos- dedicados a ensalzar la cultura indígena. En la misma línea, formó parte del colectivo de artistas *Singers for the Red, Black and Gold* que en 1998 editó la canción *Yil Lull*, himno reivindicativo compuesto por el cantautor indígena Joe Geia. Con el tiempo la obra de Kelly lograría tal prestigio que los textos de sus canciones se han convertido en objeto de estudio en los programas curriculares de la enseñanza pública en Australia.

1. RECONOCIMIENTO, ASUNCIÓN Y DENUNCIA DE LAS INJUSTICIAS Y CRÍMENES COMETIDOS SOBRE LA POBLACIÓN INDÍGENA

La primera muestra del compromiso de Murray, Kelly, Howard y Midnight Oil con el proceso de Reconciliación la encontramos en canciones y álbumes centrados en el reconocimiento y asunción del agravio histórico, en la denuncia y lamento por las injusticias y crímenes cometidos sobre la población indígena. Así pues, se trata de canciones -a la sazón textos musicados- que ejemplifican, representan y visualizan el despertar de una generación de australianos que descubre y afronta la tragedia de la conquista y la colonización de *su* país, que reacciona horrorizada ante las mentiras del oficialismo gubernamental, ante el intento de falsear la historia. A este respecto, de entre docenas de canciones, una breve pero ilustrativa selección y transcripción de fragmentos, permite observar las consideraciones hasta aquí expuestas.

Compuesta por Shane Howard y publicada en 1979, *Corroboree* supone una primera y significativa declaración de intenciones. Como harán Murray, Midnight Oil y Kelly posteriormente, Howard asume la perspectiva indígena para identificarse con los nativos, rendir homenaje a la antigüedad de su cultura y denunciar la magnitud del agravio:

I was here on this land at the dawn of time
I was born of the rock and the great dreamtime
But no more boomerang and spear are hurled
You make me live my life in your whitefella world

También de Howard, la anteriormente citada *Solid Rock* denuncia explícitamente el intento deliberado de esconder el proceso de conquista y colonización que alteró de forma abrupta y violenta la vida de los indígenas hasta el punto de amenazar su supervivencia como comunidad humana:

Standin' on the shore one day.
Saw the white sails in the sun
Wasn't long before you felt the sting
White man, white law, white gun
Don't tell me that it's justified
'Cause somewhere, someone lied
Think it´s called genocide
Someone lied

El éxito de *Solid Rock* elevó el álbum *Spirit of Place* (1982) a la cima de los discos más vendidos de Australia y se convirtió en la primera canción de denuncia y reivindicación de los derechos indígenas en lograr popularidad a escala nacional. Actualmente forma parte del repertorio del grupo The Black Arm Band y recientemente ha proporcionado título y letra a un libro para niños ilustrado por alumnos de primaria de la comunidad indígena de Mutitjulu[213].

Por su parte, mediante la pieza *River Runs Red*, perteneciente al álbum *Blue Sky Mining* (1990), publicado un año antes de la aparición del *Council for Aboriginal Reconciliation*, la banda Midnight Oil lamenta y evoca - con imágenes de gran desolación - el impacto del saqueo británico sobre el entorno y recursos de los indígenas:

So you cut all the tall trees down
you poisoned the sky and the sea
You've taken what's good from the ground
(...)
River runs red
black rain falls
dust in my hand
River runs red
black rain falls
on my bleeding land
So we came and we conquered and found
Riches of commons and kings
Who strangled and wrestled the ground
But they never put back anything
(...)
It must be the curse of the age
What's taken is never renewed

Nótense los cambios constantes en la persona del narrador que adopta primero la perspectiva indígena para luego asumir el agravio como heredero de los colonizadores, una asunción que reaparece en la canción *Who can stand in the way*, publicada en 1984, donde -tras los pasos de *Solid Rock*- Midnight Oil condena con ironía y contundencia el intento de ocultar el maltrato sobre los nativos:

It's the joy of forgetting such a joy to forget
But we killed our first born and we slashed and we burned
And we sold off the paddocks and we raped and we gouged

Será este -la alternancia de perspectiva- un recurso habitual en la obra de Midnight Oil, un intento de identificación simbólica e histórica con todos los agentes del conflicto. Así parece confirmarlo *The Dead Heart*, una de las canciones más aclamadas del álbum *Diesel and Dust*, donde la banda retoma la perspectiva indígena para denunciar el expolio territorial y cultural:

White man came took everyone
We don't serve your country

[213] Howard, Shane. *Solid Rock*, Camberwell East, Vic, One Day Hill, 2009.

Don't serve your king
White man listen to the songs we sing
White man came took everything

Afrontando el pleito territorial, la canción denuncia la prevalencia de los intereses económicos de las grandes compañías mineras y ganaderas sobre los derechos de los nativos, principal escollo de las reclamaciones territoriales indígenas desde la aparición del *Land Rights Movement*[214]. A este respecto las estrofas finales de *The Dead Heart* reivindicacan la legitimidad milenaria de los nativos:

Mining companies, pastoral companies
Uranium companies
Collected companies
Got more rights than people
Got more say than people
Forty thousand years can make a difference to the state of things
The dead heart lives here.

El origen de la canción *The Dead Heart* ya es en si mismo un hito dentro del proceso de reconciliación sociocultural. La pieza fue compuesta a petición de los indígenas de la comunidad Mutitjulu quienes para conmemorar la recuperación de sus tierras -incluyendo el monolito de Uluru- ofrecieron a Midnight Oil la oportunidad de participar en la banda sonora del documental *Uluru an Anangu Story*, un largometraje sobre la devolución de Uluru a sus ancestrales moradores. En perspectiva, el hecho de que una de las comunidades más ricas en canciones milenarias de todo el planeta, emplazase a cinco hombres blancos de ciudad a escribir una canción para celebrar el restablecimiento de sus vínculos con la tierra de sus antepasados es, ante todo, un acto de reconciliación de gran profundidad simbólica, un gesto sin precedentes. Finalmente, como se ha apuntado, *The Dead Heart* formaría parte del álbum *Diesel and Dust*, el disco más vendido de Australia en 1987 y el primero de temática abiertamente indígena -australiana- en ser aclamado internacionalmente.

Por su claridad expositiva y fuerza narrativa, de la obra de Paul Kelly conviene destacar, entre otras piezas, la canción *Special Treatment*. Aludiendo con ironía -otro recurso habitual en las canciones de reivindicación social- a las declaraciones de un prelado de Australia Occidental que durante los años ochenta denunciara las ayudas económicas del gobierno a las comunidades indígenas, Kelly desgrana las injusticias cometidas sobre la población indígena. En apenas cuatro minutos, se ofrece al oyente el relato del infortunio indígena, del sometimiento y la desposesión, la degradación, la desestructuración y el intento de genocidio cultural incluyendo evidentes referencias a la Generación Robada:

Grandfather walked this land in chains, a land he called his own
He was given another name and taken into town
He got special treatment
Special treatment
Very special treatment

[214] A este respecto se recomienda la consulta de Burgman, Verity. op.cit.

My father worked a twelve hour day as a stockman on the station
The very same work, but not the same pay as his white companions
He got special treatment
Mother and father loved each other well but together they could not stay
they were split up against their will until their dying day
They got special treatment
Mama gave birth to a stranger's child a child she called her own
Strangers came and took away that child to a stranger's home
She got special treatment
I never spoke my mother's tongue I never knew my name
I never learnt the songs she sung I was raised in shame
I got special treatment
Special treatment
Very special treatment
Yeah we got special treatment
Special treatment
Very special treatment

En este sentido, Paul Kelly produciría en 1990 el primer álbum en solitario del cantautor indígena -y víctima de la Generación Robada- Archie Roach, entre cuyas canciones destacaría *Took the children away*[215]. La pieza logró un impacto considerable y se convirtió en estandarte de la lucha por el reconocimiento de las víctimas de los secuestros *legales* de menores indígenas que el gobierno australiano llevó a cabo desde primeros del siglo XX hasta 1970. El reconocimiento y disculpa del gobierno federal no llegarían hasta el 2008.

Siguiendo con el catálogo de Paul Kelly, como protesta ante los fastos organizados por el gobierno australiano en 1988 con motivo del bicentenario de la llegada británica a Australia, Kelly compuso *Bicentennial*. Aquí el narrador se averguenza de las celebraciones y las contrapone a los suicidios de jóvenes indígenas en las cárceles del país. La denuncia se hace eco del informe *Black Deaths in Custody*: encargado a mediados de los ochenta y finalmente publicado en 1991 el informe reveló cifras alarmantes de muertes *accidentales* y suicidios de indígenas en los centros penitenciarios del país. El estudio también puso en evidencia el elevado porcentaje de presos indígenas en comparación a los de otros orígenes[216].

A ship is sailing into harbour
A party's waiting on the shore
And they're running up the flag now
And they want us all to cheer
Charlie's head nearly reaches the ceiling
But his feet don't touch the floor
From a prison issue blanket his body's swinging
He won't dance any more
Take me away from your dance floor
Leave me out of your parade
I have not the heart for dancing
For dancing on his grave

[215] Canción disponible en: Roach, Archie. *Charcoal Lane*, [cd]. Mushroom Records, Australia, 1990.
[216] A este respecto se recomienda la lectura de Elder, Bruce. op.cit.

Así, la denuncia de la indiferencia e indolencia de la sociedad australiana ante la tragedia indígena será otro elemento recurrente en las canciones de Kelly, Murray, Midnight Oil y Shane Howard quien de ello se lamenta en *Children of the Southern Land*:

Look across the western plains
See the danger there
They´ll take your land, then take your soul
Leave you with despair
Who´s gonna care?

Insistiendo en la condena, Midnight Oil editó en 1981 el álbum *10,9,8,7,6,5,4,3,2,1* entre cuyas canciones se encuentra *Maralinga*, triste recuerdo de las trágicas consecuencias de las pruebas nucleares realizadas por el alto mando británico durante la década de los cincuenta en territorio de la comunidad indígena Pitjantatjara (Australia Meridional)[217]:

In the wind
The ashes fly
The poison crown
The charcoal ground
(...)
And the grass became granite
And the sky a black sheet
Our bed was a graveyard
We couldn't feel our blistered feet
And the moaning and groaning and sighing of death
And the silence that followed
And the very harsh reality.

La misma cuestión es revisitada por Paul Kelly en 1986 con otra canción homónima que recupera el testimonio del indígena Yami Lester para recordar los terribles estragos causados por la radioactividad sobre los indígenas del lugar:

My name is Yami Lester
I hear I talk I touch but I am blind
my story comes from darkness
listen to my story now unwind
this is a rainy land
First we heard two big bangs
we thought it was the great snake digging holes
Then we saw the big cloud
then the big black mist began to roll
this is a rainy land
A strangeness on our skin
a soreness in our eyes like weeping fire
a pox upon our skin
a boulder on our backs all our lives

[217]A este respecto se recomienda la consulta de Turner, Graeme. *Making it National, Nationalism and Australian popular culture*, St Leonards NSW, Allen & Unwin, 1994.

En cuanto a la degradación de la vida de los indígenas, Midnight Oil y Paul Kelly coincidiran de nuevo al escribir sobre la explotación laboral de los boxeadores aborígenes. En *Jimmy Sharman´s Boxers* y *Rally Round the Drum* -de Midnight Oil y Kelly respectivamente- se acerca el oyente a la espiral de violencia y alcoholismo que caracterizó la vida de los indígenas enrolados para sobrevivir en los espectáculos de boxeo itinerante de empresarios como Billy Leach y Jimmy Sharman, permitidos por el gobierno australiano hasta 1971[218].

Jimmy Sharman´s Boxers:

From the red dust north of Dalmore Downs
Sharman's tents roll into town
Twelve will face the auctioneer
Sharman's boxers stand their ground
Their days are darker than your nights
(…)
Fighting in the spotlight
Eyes turn blacker than their skin
For Jimmy Sharman's boxers
It's no better if you win
Standing in the darkness
Lined up waiting for the bell
The days are wasted drinking
At the first and last hotel
Why are we fighting for this?
Why are you paying for this?
You pay to see me fall like shrapnel to the floor
What is the reason for this?

Rally around the drum:

Like my brother before me
I´m a tent boxing man
Like our daddy before us
Travelling all around gipps land
I woke up one cold morning
Many miles from Fitzroy
And slowly It came dawning
By Billy Leach I was employed

Aún sin abandonar la denuncia, la responsabilidad deja paso al lamento por el presente e incierto futuro de la comunidad indígena. Así, Neil Murray se pregunta en *Native Born* por el paradero de los nativos, de aquellos que un día cuidaron de Australia:

[218] LEWIS, Daniel, "Sharman the showman is an official bloody legend", *Sydney Morning Herald*. 15 abril 2003. <http://www.smh.com.au/articles/2003/04/14/1050172535850.html> [Consulta realizada el 10 de mayo de 2011].

Australia, where are your caretakers gone?
I am just one who has been battered
By the damage within your shores

Australia, where are your caretakers gone?
Are they waiting on the coast
For news to come from abroad?
Or are they sleeping in the desert tonight
With dreams of ancient songs?
Or are they driftin' in your cities
Hungry and cold in the dawn?

También de Murray, en la misma dirección apunta *Broken Song* sirviéndose de la cosmogonía lírica indígena para lamentar la violenta interrupción del transcurrir ancestral de la cultura indígena:

Now the song line is broken
People are chokin'
We're losin' our direction, culture is erodin'
I wish I could remember what my father tried to show me
And pick up, what's come undone
(…)
Broken song, when the words have been forgotten
Broken song, when the story has been lost
Broken song, when the dancing has been stopped

Finalmente, en la canción *This land is mine* de la banda sonora del filme *One Night The Moon,* Paul Kelly expone, mediante la estructura de un diálogo, el contraste y el conflicto del encuentro entre indígenas y europeos, entre dos maneras de concebir la vida y la relación de les seres humanos con el entorno.
Así, para el granjero blanco -de origen europeo- la tierra es una posesión privada cuya legimitidad proviene de una transacción comercial, de un documento artificial:

This land is mine
All the way to the old fence line
Every break of day
I'm working hard just to make it pay
This land is mine
Yeah I signed on the dotted line
Camp fires on the creek bank
Bank breathing down my neck

En contraste, el rastreador indígena proclama su adscripción y pertenencia ancestral a la tierra, su vida no transcurre aislada de los elementos porque éstos son responsables de su existencia:

This land is me
Rock, water, animal, tree
They are my song
My being's here where I belong

This land owns me
From generations past to infinity
We're all but woman and man
You only fear what you don't understand

Cerrando la pieza, sus dos protagonistas, representantes de una trágica y compleja colisión cultural, contraponen sus cosmologías:

This land is mine
This land is me
This land is mine
This land owns me

En perspectiva las canciones aquí citadas, escogidas por su simbolismo y carácter representativo pero también por su repercusión social, forman parte de un discurso sociocultural y político de reconocimiento y lamento; representan un intento de recuperación de la memoria histórica a cargo de la sociedad civil, un paso previo al inicio del proceso de Reconciliación que -retomando la fecha referencial de 1980- aún tardaría una década en comenzar a ser asumido formalmente por el gobierno. De este modo, canciones como *Solid Rock, The Dead Heart, Special Treatment o Native Born* pueden considerase algunas de las primeras expresiones socioculturales -provenientes de la sociedad civil *blanca* y con alcance nacional- de asunción y denuncia de la tragedia humana causada por la conquista y colonización británica de Australia.

2. RECONOCIMIENTO Y CELEBRACIÓN DE LA CULTURA INDÍGENA

Otro y descatado factor a considerar en el proceso de concienciación indigenista de Howard, Kelly, Murray y Midnight Oil lo hallamos en canciones que unen a dichos artistas en el reconocimiento y celebración de la riqueza, antigüedad y superviviencia de la cultural indígena. Consecuencia directa de la anteriormente referida fase del descubrimiento, se trata de otro síntoma y vehículo de reconciliación que implica la *divulgación* y ensalzamiento de la cosmología indígena, de sus relaciones humanas y especialmente de su relación con el entorno, con Australia. De este modo, se reivindica la inalienabilidad de su derecho a la soberanía sociocultural y política, su derecho a proyectarse en el futuro siguiendo el camino de sus ancestros:

We carry in our hearts the true country
And that cannot be stolen
We follow in the steps of our ancestry
And that cannot be broken

Con estos versos, pertenecientes a *The Dead Heart*, Midnight Oil expresan -de nuevo en primera persona- su identificación con la espiritualidad y trascendencia de la cultura indígena. Con respecto a la canción, el escritor de origen indígena Kim Scott -descendiente de la comunidad Nyoongar (Australia Occidental)- destacó su potencia evocadora como

fuente de inspiración en el proceso de redacción de su primera novela centrada en las raíces ancestrales de la cultura indígena[219]. Reciente y significativamente la canción también ha sido incluida en el repertorio de The Black Arm Band.

Para Neil Murray, conocedor de la realidad indígena del Territorio del Norte como pocos australianos blancos, la cultura de los nativos es un patrimonio de valor incalculable, una herencia de tiempos inmemoriales cuyos valores se transmiten de generación en generación mediante el contacto directo con el entorno. Así lo expresa el cantautor en canciones como *Spirit* donde recurre a la lengua *Luritja* para emfatizar su identificación con la cultura indígena:

So, very precious
And it's livin' deep within the land
It's a secret, a secret hidden
And it' sleepin' deep within the earth
It's so, very precious
And we say
Kurrunpatju yungu
Kurrunpatju yungu
Spirit comes
Spirit comes
And many hands have held it together
Reachin' back and forwards across time
And I speak to you from the future
And I speak to you from the past
And we say
Kurrunpatju yungu
Kurrunpatju yungu
Kurrunpatju yungu

A canciones como *Spirit* seguirán otras como *Clever Man* -del mismo autor- centradas en destacar la sabiduría y orgullo indígena en contraposición a las necesidades y servidumbres del hombre blanco urbano:

Tjapaltjarri is a bush black fellow
He travels the desert like a moving shadow
With his boomerang and spears
He´s a clever man
He lights a fire without a match
He gets his water from a soakage not a tap
He´s a clever man
(...)
This is a land of sixteen million
Towns and cities, roads and bridges
Well he´s not impressed
(...)
He don´t want your money, he don´t want your clothes
He don´t want your gadgets, he don´t want the microphone

[219] Scott, Kim i Brown, Hazel, *Kayang and Me*, Fremantle, Western Australia, Fremantle Arts Press, 2005. pp 16-17.

He wants to be left alone

En este sentido, Murray considera la ancestral relacion de los indígenas con el entorno -su adscripción espiritual y simbiótica a la tierra que a cambio les proporciona sustento y cobijo- una lección y ejemplo de vida, una fuente de enseñanzas. Así se refleja en *People of the Earth*:

By these hands we harvest the native fruits and fish from the sea
The land is our only bed and the sky our canopy
For we do not seek destruction and we do not covet greed
We take only what the earth can give and only what we need
(...)
Understand this message from the people of the earth

El mismo retrato de armonía y equilibrio entre ser humano y naturaleza encontramos en *The River knows*, compuesta por Shane Howard con la colaboración de Murray y el líder indígena Uncle Banjo, otra pieza de reconocimiento y celebración:

All the tribes will gather here
Travel in from everywhere
Food to share and things to trade
Song and dance until it fades

La misma admiración por los estrechos vínculos entre los indígenas y su tierra inspiró la composición de *My Island Home*, que Murray escribió pensando en su compañero de banda George Rurrambu, índigena originario de Elcho Island (Territorio del Norte). Si consideramos que se trata de un pieza sobre sentimientos de pertenencia indígenas compuesta por un australiano blanco la trascendencia de la canción es notable:

In the evening the dry wind blows
from the hills and across the plain
I close my eyes and I'm standing
in a boat on the sea again
and I'm holding that long turtle spear
and I feel I´m close now
to where it must be
my island home, is a waitin´ for me

Evocación de la añoranza de un nativo por su isla natal, *My Island Home* fue posteriormente interpretada con gran éxito comercial por la cantante indígena Christine Anu, y el propio Rurrambu llegaría a publicar su versión de la canción en lengua indígena, pieza incluída también en el repertorio de The Black Arm Band. Como en el caso de *Solid Rock*, la letra y mensaje de *My Island home* han motivado la aparición de un libro para niños con ilustraciones de alumnos de primaria de las comunidades de Kintore y Galiwinku (Territorio del Norte)[220].

[220] Murray, Neil. *My Island Home*, Camberwell East, Vic, One Day Hill, 2009.

Siguiendo con los vínculos entre la tierra y sus moradores, incluso en algunos de los asentamientos indígenas más depauperados del Territorio del Norte -como Papunya- la adscripción física y espiritual de los nativos a la tierra es una realidad que merece ser cantada y reivindicada. Así lo expresan Neil Murray y Warumpi Band en la homónima *Papunya*:

Yes, good home!
They always say our place is bad
They always say our home is no good
It´s our place, not theirs
It´s our home Papunya!

De semejante admiración por la riqueza y fortaleza de la cultura indígena surgen, a pesar de la tragedia, canciones de esperanza y de confianza en el futuro, en la supervivencia de las culturas indígenas australianas. Muestras de dicho optimismo aparecen, entre otras piezas, en *Murri time* y *Heart of my country*, ambas de Shane Howard:

Murri man, murri woman
i have seen a dream come true
do you remember in those hills
love was shared, love was made
(…)
Murri man, murri woman
I won´t forget the things you´ve done
And I hope that new day´s comin`
But you´re not gone
You just carry on like you´ve always done
Carry on
With your culture strong.

Heart of my country:

Thoughts blow down empty roads
Carried on the wind
They travel ´round the country
Then return again
From a place of standing still
I feel them touch my soul
Does anybody make decisions of conscience anymore
Heart of my country never surrender, have to keep believing
Have to keep your dreaming workin´ it out

A cargo de Midnight Oil, la misma llamada a la resiliencia encontramos en *Luritja Way*:

I'm reaching out for you across a thousand years
I'm reaching out for you
joining the dots at luritja way
there is something hanging in the breeze
empty space at luritja way
no richer one picture of discontent

I'm reaching out for you in a valley full of tears
I'm reaching out for you
(...)
oh guiding light you will shine you´ll pick me up
you´ll hold me up
oh guiding light you will shine
you will shine on me in eternity
(...)
I'm reaching out for you cos I still believe in you.

No en vano, el grupo ya expresara en la canción *Warakurna* -asentamiento indígena del Territorio del Norte- su convicción sobre la antigüedad y fortaleza de la cultura indígena:

The law is carved on granite
It´s been shaped by wind and rain
White law could be wrong
Black law must be strong

Junto a otras piezas aquí señaladas, *Warakurna* formaría parte del álbum *Building Bridges-Australia has a black history* dedicado a promover el proceso de reconciliación[221].

Al mismo tiempo, junto a la manifiesta admiración por su cultura, también encontramos piezas que rinden homenaje a la lucha de las comunidades indígenas por su superviencia. Mención destacada merecen en este apartado las canciones *Eddie Mabo* y *From little things big things grow* the Neil Murray y Paul Kelly respectivamente. La primera recoge el tributo de Murray a Eddie Mabo, el líder indígena que en 1992 logró del Tribunal Supremo la histórica *Sentencia Mabo* por la cual se invalidó el concepto pseudolegal de *Terra Nullius* -el falso mito colonial de una Australia deshabitada hasta la llegada británica- sacudiendo así los cimientos fundacionales del estado australiano contemporáneo[222]:

Eddie Mabo, you're a hero
They say you could make a lot of money if you just compromise
But Eddie Mabo, he just said no
Eddie Mabo, he knows so

Proved that Terra Nullius was a lie
Took 'em all on and he won
Gave us hope where there was none
And we all walk tall because of you

Eddie Mabo
He's a hero
Eddie Mabo
He knows so
Watch out for the greed merchants
They are the ones with no honour and no conscience
And if you let them they'll destroy us and themselves

[221] CAAMA, *Building Bridges - Australia Has a Black History*, [cd] ABC Australia, 1990.
[222] A este respecto se recomienda la consulta de Macyntire, Stuart. Op.cit.

Don't let them, no
Don't let them near what they don't understand
They have no business, no business with this land
'Cause Eddie Mabo,
He said so
Eddie Mabo,
He's a hero

Watch out for the greed merchants
They be takin' native title out from under your feet
It's the biggest land grab you've ever seen
I will not let them
I won't let them near what they don't understand

Para celebrar la sentencia, la *Central Australian Aboriginal Media Association* (CAAMA) publicó un doble álbum de canciones interpretadas casi exclusivamente por artistas indígenas con la única y significativa excepción de Paul Kelly y Neil Murray[223].

En cuanto a *From little things big things grow*, escrita junto al cantautor aborigen Kev Carmody, la canción recuerda a modo de narración la figura de otro líder indígena, Vincent Lingiari, cuya larga lucha por los derechos sociales y territoriales de los indígenas culminó en 1975 con la primera devolución de tierras a los nativos -de la comunidad Gurindji- por parte del gobierno laborista de Gough Whitlam[224]:

Gather round people let me tell you're a story
An eight year long story of power and pride
British Lord Vestey and Vincent Lingiarri
Were opposite men on opposite sides

Vestey was fat with money and muscle
Beef was his business, broad was his door
Vincent was lean and spoke very little
He had no bank balance, hard dirt was his floor

Gurindji were working for nothing but rations
Where once they had gathered the wealth of the land
Daily the pressure got tighter and tighter
Gurindju decided they must make a stand

They picked up their swags and started off walking
At Wattie Creek they sat themselves down
Now it don't sound like much but it sure got tongues talking
Back at the homestead and then in the town

Vestey man said I'll double your wages
Seven quid a week you'll have in your hand
Vincent said uhuh we're not talking about wages
We're sitting right here till we get our land

[223] CAAMA, *Our Home Our land*. [cd] CAAMA, Australia, 1995.
[224] Burgman, Verity. Op.cit.

Vestey man roared and Vestey man thundered
You don't stand the chance of a cinder in snow
Vince said if we fall others are rising

Then Vincent Lingiarri boarded an aeroplane
Landed in Sydney, big city of lights
And daily he went round softly speaking his story
To all kinds of men from all walks of life

And Vincent sat down with big politicians
This affair they told him is a matter of state
Let us sort it out, your people are hungry
Vincent said no thanks, we know how to wait

(…)

Then Vincent Lingiarri returned in an aeroplane
Back to his country once more to sit down
And he told his people let the stars keep on turning
We have friends in the south, in the cities and towns

Eight years went by, eight long years of waiting
Till one day a tall stranger appeared in the land
And he came with lawyers and he came with great ceremony
And through Vincent's fingers poured a hand ful of sand

From little things big things grow
From little things big things grow

En referencia a la trascendencia de la canción, una anécdota recogida en el libro de memorias de Paul Kelly, ilustra el reconocimiento de las comunidades indígenas hacia la dimensión sociopolítica de su obra. Estando éste de gira por el interior del país en 2007, un grupo de ancianas indígenas de Fitzroy Crossing a quienes Kelly visitó, pidieron al cantautor que interpretara *From little things big things grow* refieriéndose a la misma como *nuestra canción*[225].

También desde la épica se reivindica la causa indígena. De nuevo, a cargo de Paul Kelly, la canción *Pigeon/Jundamurra* rememora la hazaña del indígena Jundamurra (o Jandamarra) quien, tras servir como rastreador a los intereses de los colonizadores, inició contra estos una revuelta legendaria[226]. En la narración de Kelly la historia nos llega de la mano de un oficial del gobierno hastiado de perseguir a Jundamurra en vano:

My name is Officer O'Malley
My job is hunting Pigeon down
I don't like this kind of work much
I'm sick of sleeping on the ground
Pigeon - that's the name we gave him
Pigeon used to be so tame

[225] Kelly, Paul.op.cit.
[226] Ibid.

'Til one day he turned against his master
Killed him, broke his brother's chains

Now Pigeon could track the Holy Spirit
But he don't leave no tracks at all
I've been running 'round in circles
I've been feeling like a fool
Pigeon - that's the name we gave him
But he's got another name
It's spreading all across the valleys
Jundamurra! - like a burning flame.

En 2008 la historia de Jundamurra fue llevada al teatro -con el título de Jandamarra- por la compañía Black Swan Theatre Company con la colaboración musical de Kelly[227].

Finalmente, conviene citar la pieza *Indigenee* de Shane Howard, una alabanza y alusión a la cosmología lírica y musical de las naciones indígenas australianas según la cual las canciones transmiten los conocimientos ancestrales que proyectan la cultura indígena desde los tiempos de la creación hasta la eternidad. Nótese el uso de de la primera persona del plural:

This song has no beginning
This song it has no end
It´s coming from eternity to eternity my friend
We must have started someplace
To someplace we did go
We started in Gondwana land

Considerando el proceso de desestructuración, degradación social e intento de genocidio cultural al que los colonizadores europeos sometieron a los indígenas, las canciones aquí citadas muestran y a la vez representan un cambio significativo en la conciencia social, nacional e indigenista de una nueva generación de australianos. De este modo, mediante sus álbumes, representantes *blancos* de la cultura popular australiana contemporánea rinden tributo y expresan admiración por la historia y cultura indígenas, escriben y componen canciones de homenaje a la resistencia y supervivencia indígena a los más de dos siglos de políticas segregacionistas.

3. FOMENTO DE LA RECONCILIACIÓN NACIONAL

Finalmente, numerosas son las canciones que, junto a la denuncia y el reconocimiento señalados, reclaman un proceso de reconciliación para encarar y finalmente superar el agravio histórico, un compromiso colectivo que garantice un futuro de igualdad y justicia social para todos los australianos. En este sentido, el derecho de los nativos a recuperar la gestión de sus tierras y comunidades, a recuperar su soberanía, se convierte en un elemento central y polémico del debate reconciliatorio.

[227] Ibid.

En opinión de los integrantes de Midnight Oil, para encauzar el proceso de reconciliación es necesario restituir los derechos indígenas, derechos humanos, entre ellos los territoriales:

The time has come
To say fair's fair
To pay the rent
To pay our share
The time has come
A fact's a fact
It belongs to them
Let's give it back
How can we dance when our earth is turning
How do we sleep while our beds are burning

Con estos versos breves e inequívocos la banda expresa en 1987 -a un año del bicentenario- su apoyo a la legitimidad territorial de los indígenas por encima de los intereses de las grandes compañías mineras y ganaderas. La canción, titulada *Beds are burning,* y el álbum al cual pertence (*Diesel and Dust*), se convirtieron -y así se mantienen- en uno de los alegatos de reivindicación territorial indígena más importantes realizados desde el ámbito de la música popular contemporánea. A este respecto, *Beds are burning* gozaría de gran reconocimiento internacional y en el ámbito australiano la pieza sería elevada a la categoría de himno indigenista[228], un hecho significativo si consideramos la extracción sociocultural de sus autores, hombres blancos de ciudad con apellidos anglosajones. En este punto conviene recordar de nuevo la interpretación que de la misma canción realizó la banda durante la ceremonia de clausura de los JJOO de Sídney 2000 con todos sus integrantes mostrando la palabra *SORRY* impresa en blanco sobre sus ropajes negros. La actuación, ante una audiencia planetaria y en pleno debate sobre la conveniencia de dirigir a los indígenas una disculpa institucional como muestra de compromiso con el proceso de reconciliación, despertó gran controversia en los medios de comunicación australianos[229].

En cuanto al disco *Diesel and Dust* -recientemente escogido como el mejor disco de la historia del rock australiano[230]- este debe su origen e inspiración a la gira *Blackfella-Whitefella*: la gira conjunta que Midnight Oil y el grupo aborigen Warumpi Band -liderado por Neil Murray- llevaron a cabo por los asentamientos indígenas del Territorio del Norte en julio de 1986. La gira, concebida como una experiencia de convivencia y reconciliación -y en este punto considerada una iniciativa sociocultural sin precedentes en Australia- expuso y encaró a cinco hombres blancos de ciudad con las desoladoras consecuencias de más de dos siglos de políticas segregacionistas. Pero al mismo tiempo les ofreció la oportunidad de establecer un contacto directo con la riqueza, antigüedad y fortaleza de la cultura indígena. Documentada en el libro *Strict Rules* de Andrew McMillan[231], la gira

[228] Elder, Catriona. *Being Australian, Narratives of National Identity*, Crows Nest, NSW, Allen & Unwin, 2007.
[229] Jefferson, Helen. *The Best Olympics Ever? Social Impacts of Sydney 2000*, New York, State University of New York Press, 2002 pp.221-223.
[230] Creswell, Toby; Mathieson, Craig; O´Donnell, John, *The 100 best Australian albums*, Prahran, Victoria. Hardie Grant Books, 2010.
[231] McMillan, Andrew. *Strict Rules*, Sydney, Hodder & Stoughton,1988.

Blackfella-Whitefella convirtió a Midnight Oil en activos promotores del proceso de reconciliación, causa que secundaron hasta su disolución en diciembre del 2002. Hasta entonces la banda colaboraría con numerosos artístas indígenas, entre ellos el grupo Yothu Yindi con quienes recorrerían los Estados Unidos en 1988.

En lo que a ello se refiere, son numerosas las canciones de Midnight Oil comprometidas con el proceso de reconciliación, entre las cuales pueden destacarse *One Country* y *Time to Heal*. Abrazando la esperanza de un futuro de igualdad y solidaridad *One Country* interpela y pregunta al oyente sobre su implicación en la *construcción* del bienestar colectivo, lo corresponsabiliza y hace partícipe del anhelo de una Australia con los mismos derechos y oportunidades para todos sus habitantes:

Who'd like to change the world
Who wants to shoot the curl
Who gets to work for bread
Who wants to get ahead
Who hands out equal rights
Who starts and ends that fight
And not rant and rave
Or end up a slave
Who can make hard won gains
fall like the summer rain
Now every man must be
what his life can be
(...)
One vision, one people, one landmass, we are defenceless, we have a lifeline
One ocean, one policy, seabed lies, one passion, one movement, one instant
One difference, one lifetime, one understanding
Transgression, redemption, one island, our placemat, one firmament
One element, one moment, one fusion, yes and one time.

En la misma dirección se expresa *Time to heal,* preguntando por el cambio social, urgiendo al gobierno y a la sociedad a cerrar heridas y avanzar con gestos definitivos hacia la reconciliación:

Where is the hope of a clean tomorrow
Hope only offers when justice is coming
Now is the time to heal
Where is the ground, the beloved country
Women and children who have fallen silent
Where are the words that can speak forgiveness
Now is the time to heal (...).

Más allá del ámbito estrictamente musical, en 1998 Peter Garrett -vocalista y rostro público de la banda- fue invitado a pronunciar el discurso anual del Día de Australia, ocasión que el músico aprovechó para reivindicar la causa indígena en un nuevo llamamiento a la reconciliación:

> So for us the question simply is: Can modern Australia, peacefully, settle the account and square up to the facts of our history and accommodate the interests of those people whose land we took but with whom it is jointly shared? I believe we can, but it requires an extra effort from all people of goodwill to be active in the movement towards reconciliation"[232].

La trayectoria de Neil Murray representa otro ejemplo de síntoma y vehículo de reconciliación como ya lo fueron la mera existencia y la carrera de The Warumpi Band, grupo formado, recordemos, por músicos indígenas de Papunya y el propio Murray. De nuevo, cuantiosas son las canciones reconciliatorias -tanto de Warumpi Band como de Murray en solitario- que podrían citarse, si bien, *Blackfell-Whitefella* sea probablemente una de las más representativas y claras en la exposición de su mensaje:

Blackfella whitefella
It doesn't matter what your colour
As long as you a true fella
as long as you a real fella
All the people of different races
With different lives in different places
It doesn't matter what your name is
We've got to have lots of changes
We need more brothers If we're to make it
we need more sisters If we're to save it
Are you the one who's gonna stand up and be counted?
Are you the one who's gonna be there when we shout it?
Are you the one who's always ready with a helping hand?
Are you the one who understands this family plan?

No en vano, la canción se convirtió en uno de los grandes himnos reconciliatorios de la música popular australiana y a lo largo de los años ha sido interpretada, entre otras bandas, por Midnight Oil y Powderfinger, este último uno de los grupo de rock australianos más exitosos de la primera década del siglo XXI. Actualmente la pieza también forma parte del catálogo de canciones de The Black Arm Band.

Siguiendo con Warumpi Band, la misma esperanza alberga *We Shall cry,* esto es*,* sin olvidar el dolor y sufrimiento padecidos hay que avanzar en la búsqueda y creación de espacios comunes de entendimiento y convivencia:

We have travelled to so many places
Heard many sad stories of our people´s struggle
As we try to keep our land, our culture and our children
So will you stand beside me now
Hold me tight and take this weight
(…)
I believe the time will come when everyone will join in
And understand our way of life

[232] Garrett, Peter. "1998 Australia Day Address". Sitio web oficial de *Australia Day*. 22 enero de 1998. <http://www.australiaday.com.au/whatson/australiadayaddress2.aspx?AddressID=8>. [Consulta realizada el 21 de mayo de 2011].

And how we care for this land
And we shall cry for our land

En cuanto a la obra de Murray en solitario, *Myall Creek* es quizás una de las canciones que más lírica y vivamente expresa el deseo y la necesidad de superar las tragedias del pasado para proyectar un futuro de esperanza. La canción se refiere al encuentro entre descendientes de las víctimas y verdugos de la llamada masacre de Myall Creek, donde en 1938 fueron capturados y asesinados casi todos los miembros de la comunidad indígena local[233]:

A descendant of the murderers, a descendent of the slain
met at Myall Creek and sisters they became
just goes to show what you can do
when you forgive whats been done
turn darkness into light
fear into love

You got to let go of all hatred
if you know what's good for you
you got to own up to the truth
no matter how it proves
this beautiful land don't want no bad thing in here
break open all the silence fill it up with tears

Join up all your hands, join up all your hands
Join up all your hands spread out on the land
and no more weep from Myall creek
make joy from sorrow love from pain

Tras la disolución de Warumpi Band, ahondando en su compromiso con la Australia indígena, Murray regresó a su Victoria natal donde exploró las raíces aborígenes de su *tierra* a cuya inspiración se debe la pieza *Tjapwurrung Country*:

I sing for my home in Tjapwurrung Country
(Sing for my home)
I sing for the people to come back there
(People gonna come back there)
I sing to be healed in Tjapwurrung Country
(Sing to be healed)
I'll keep on singin' til the people come
(Sing for my home)
Keep on singin' til my people come
(Sing to be healed)
In Tjapwurrung County,
I sing to be healed, I sing to be made whole again
('Til the people come)
In Tjapwurrung Country
Keep on singin' til my people come

[233] A este respecto se recomienda la lectura de Elder, Bruce.op.cit.

(Sing for my home)
I sing for my home
Keep on singin' til my people come
In Tjapwurrung Country

Se trata de un canto al poder y espiritualidad de la *tierra* como elemento sanador, un canto de australiano *blanco* y nativo a la búsqueda de la armonía entre el pasado, el presente y el futuro de Australia. La colaboración del cantante indígena Archie Roach en la interpretación de la pieza intensifica su significado y simbolismo. También de Murray, en los mismos términos debe destacarse *Native born*, declaración de adscripción y fidelidad a la tierra a cargo de un australiano blanco que reivindica su condición de nativo:

Australia, who will hear this call
Who is there among us who can heal
And keep you safe for us all
I would not desecrate your sacred lands
I would not plunder on your shores
I would not foul your precious waters
For I´m your native born

En su activismo para favorecer el proceso de reconciliación, Neil Murray participó -y participa- en iniciativas y actividades como la organización de *Talleres para la Reconciliación* durante uno de los cuales se gestó una canción de título tan explícito como *We´ll build a nation*, lamento por el pasado, reivindicación presente y esperanza en el futuro:

We sing for the mothers
And the fathers that were broken
When their children from them were stolen
We sing for the people
Who died in the struggle
And we´re finding a way to ease the pain
We are reaching out
Ready to hold
To help and to heal
The truth must be told
Come join our voices
Break down these walls
And we´ll build a nation
Reconciliation

En paralelo, los mismos elementos y motivaciones pueden destacarse de la obra y trayectoria de Shane Howard quien en *Kingfisher´s dreaming* parece avanzar en el tiempo para rememorar y homenajear a los activistas del proceso de reconciliación:

They will talk in years to come
How we tride to reconcile
We were small in number and we walked the lonely miles
It used to matter if you´re black

It used to matter if you´re white
What´s it matter anymore
When there is only us can make it right
Land rights rallies
Back streets and alleys
Singin´up the country
Dreamin´up a change
Fightin´for our rights
Gettin´pretty hungry
Doin´all the business
Moved by sacred sites
Half a million people walked across the bridge
Stood on the other side
Side by side
Everyone with their stories
Heard yours, you heard mine

Junto a Neil Murray y Paul Kelly, pocos artistas blancos han logrado una mayor interacción con sus colegas indígenas que Shane Howard, entre cuyas colaboraciones destacan reconocidos artistas aborígenes como Bart Willoughby, Joe Geia, Archie Roach, Uncle Banjo o Jimmy Chi. Con este último Howard compuso la anteriormente referenciada *Indigenee* en cuyos versos hallamos otro canto a la armonía entre australianos de todos los tiempos y orígenes:

We´re one big searching family
So keep your culture strong
We´re all one human family
And we all belong
We´ve all had ancient knowledge
Whither we have been
Whether white or red or yellow
Black or blue or green
Connecting all our cultures
To our ancient occult dreams

Será esta una cuestión recurrente en la discografía de Howard con títulos como *Brothers and Sisters*:

Sister come sit with me
Tell me another world
Hides in the back of our minds
The dreams of a lover
Thoughts of a better world yet to come

O la explícita *Correbere* ya señalada en el primer apartado:

There´s good and bad black and white
There´s plenty whitefellas fought for blackfellas rights
Plenty blackfellas seen´im whitefellas rights

Por su parte, Paul Kelly colaboraría estrechamente con Yothu Yindi en la composición de su emblemática pieza *Treaty*, no solamente el mayor éxito de la música popular indígena hasta la fecha, sino todo un alegato de reivindicación política, la reclamación de un pacto nacional para la reconciliación:

Well I heard it on the radio
And I saw it on the television
Back in 1988
All this talking politicians
Words are easy, words are cheap
Much cheaper than our priceless land
But promises can disappear
Just like writing in the sand
Treaty Yeh, treaty now.

En este sentido conviene también destacar la anteriormente citada *From little things to big things grow*. Además de participar del repertorio de The Black Arm Band junto a *Solid Rock* o *The Dead Heart* entre otras, la canción fue versionada y utilizada por el colectivo australiano Getup! en su campaña del 2008 para promover el proceso de reconciliación en el marco de la disculpa del primer ministro Kevin Rudd[234]. Asimismo Kelly dirigió y produjo el álbum y la serie de conciertos titulados *Cannot buy my soul*[235] de reconocimiento a la obra y trayectoria del cantautor indígena Kev Carmody, co-autor de *From little things big things grow.*

De este modo, observadas y analizadas en su contexto sociopolítico, las canciones aquí expuestas visualizan la aportación de la música popular -a cargo de australianos blancos descendientes de los colonizadores- a la reconciliación nacional, representan y ejemplifican su compromiso con un proceso de reconocimiento y justicia social que pueda sanar y superar la fractura social entre indígenas y australianos de otros orígenes.

CONCLUSIONES

Llegados a este punto parecen existir suficientes elementos de análisis para considerar la dimensión sociocultural y política de la obra y la trayectoria de Midnight Oil, Neil Murray, Paul Kelly y Shane Howard como un síntoma y un vehículo de reconciliación entre australianos. A este respecto, cubriendo un período de más de un cuarto de siglo de historia de Australia -aquel que ha visto nacer el llamado proceso de reconciliación- han sido escogidas, presentadas y contextualizadas más de treinta canciones que, desde una significativa aportación a la recuperación de la memoria histórica, configuran un cuerpo teórico y práctico de reconciliación sociocultural; canciones que reivindican y lamentan; expresan reconocimiento, anhelos de cambio y transformación social; canciones que tienen su origen en actitudes y reflexiones, y que a su vez sacuden conciencias e interpelan al

[234] A este respecto se recomienda la consulta de <http://www.getup.org.au>. [Consulta realizada el 21 de mayo de 2011].

[235] Obra Colectiva, *Cannot Buy My Soul: The Songs of Kev Carmody*. [cd] EMI-Virgin, Australia, 2007.

oyente demandando un posicionamiento. Canciones que, como se ha señalado anteriormente, son consecuencia y síntoma visible de un proceso de concienciación sociocultural y político en el seno de un sociedad cambiante, una sociedad a la búsqueda de una nueva identidad sociocultural centrada en la superación colectiva y consciente de las profundas heridas abiertas por la conquista y colonización europea.
Al mismo tiempo, además de evidenciar la existencia de una voluntad reconciliatioria en los descendientes de los colonizadores, la música de Kelly, Murrray, Howard y Midnight Oil ha permitido y permite un contacto e interacción con las comunidades indígenas con apenas precedentes, la concreción de un diálogo de muy difícil articulación en otros ámbitos. Así, sus colaboraciones con artistas y bandas indígenas -representantes de comunidades de todo el país- como The Warumpi Band, Archie Roach, Youthu Yindi, Joe Geia, Kev Carmody, Uncle Banjo, No Fixed Adress o Jimmy Chi, entre otros, pueden, sin duda, ser observadas como experiencias de reconciliación civil, de reconstrucción social.

En este sentido, con la perspectiva que actualmente ofrecen las actividades de bandas como The Black Arm Band, la música popular contemporánea interpretada por músicos indígenas ha permitido visualizar el reconocimiento de los nativos hacia la obra de los artistas aquí referenciados. Es decir, considérese el hecho y la imagen de músicos indígenas -de gran ascendente en sus comunidades- interpretando canciones de lamento, condena y reconciliación compuestas por los descendientes directos de aquellos que, apenas unas generaciones atrás, tan cerca estuvieron de provocar la desaparición de la comunidad indígena australiana. Sin duda alguna, su significado sociocultural es enorme, de carácter histórico si se observa con la perspectiva temporal y social que ofrece el difícil avance del proceso de reconciliación, y en este punto, semejante interacción sociocultural representa una muestra evidente de la gran capacidad conciliatoria de la música, del arte.

No en vano, como se ha señalado en la introducción, la música popular penetra socialmente donde no lo consiguen otras manifestaciones artísticas, y por su capacidad de comunicación e impacto masivo se convierte en una potentísima fuente de información y conocimiento. Conviene de nuevo recordar que, salvando distancias de público y ventas, la obra de Kelly, Midnight Oil, Howard y Murray ha gozado y goza de reconocimiento artístico por lo que sus álbumes han traspasado y traspasan fronteras llegando a millones de personas, proporcionando al pleito indígena una audiencia de dimensiones impensables antes de su aparición.

De este modo, canciones como *Solid Rock*, *Beds are Burning*, *My Island Home* o *From little things to big things grow* han abierto ventanas a un paisaje y una historia apenas conocidos en las grandes ciudades de Australia y totalmente desconocidos en la mayor parte del mundo, han visualizado, reivindicado y expresado el sufrimiento y la lucha por la supervivencia de una comunidad humana al borde de la extinción, escondida en la basta y remota geografía de uno de los estados más prósperos del mundo.

Asimismo, complementando su longevo compromiso artístico en forma de docenas de canciones, centenares de conciertos, miles de espectadores y millones de oyentes, Kelly, Howard, Murray y Midnight Oil se han significado social y políticamente en favor del proceso de reconciliación participando -y en ocasiones liderando- numerosos actos de

reivindicación, manifestaciones, marchas y protestas dentro y fuera de las fronteras de Australia.

Por todo ello, debe reconocerse en la obra y trayectoria de Shane Howard, Neil Murray, Paul Kelly y Midnight Oil -cuyas carreras cubren un período que se prolonga desde finales de los años setenta del siglo XX hasta la actualidad- un legado de activismo sociocultural de gran profundidad y recorrido, un agente social en el complejo proceso de reconciliación nacional en Australia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BURGMAN, VERITY. Power, Profit and Protest: Australian Social Movements and Globalisation, Crows Nest-Sydney, Allen & Unwin, 2003.

CRESWELL, TOBY; MATHIESON, CRAIG; O´DONNELL, JOHN, The 100 best Australian albums, Prahran, Victoria. Hardie Grant Books, 2010.

DODSHON, MARK. Beds are burning: Midnight Oil, the journey, Camberwell, Vic. Penguin Group (Australia), 2005.

DUNBAR-HALL, PETER. Deadly Sounds, Deadly Places: Contemporary Aboriginal Music in Australia, Sydney : UNSW Press, 2004.

ELDER, BRUCE. Blood on the wattle: massacres and maltreatment of Aboriginal Australians since 1788. Frenchs Forest, N.S.W. : New Holland, 2003.

ELDER, CATRIONA. Being Australian, Narratives of National Identity, Crows Nest, NSW, Allen & Unwin, 2007.

HOWARD, SHANE. Lyrics ,Camberwell East, Vic. One Day Hill, 2010.

HOWARD, SHANE. Solid Rock, Camberwell East, Vic, One Day Hill, 2009.

JEFFERSON, HELEN. The Best Olympics Ever? Social Impacts of Sydney 2000, New York, State University of New York Press, 2002 pp.221-223.

KELLY, PAUL. How To Make Gravy, Melbourne, Penguin, 2010.

MACINTYRE, STUART. A Concise History of Australia, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

MARTÍ, JOSEP. Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales, Sant Cugat del Vallès, Deriva Editorial, 2000.

MCMILLAN, ANDREW. Strict Rules, Sydney, Hodder & Stoughton,1988.

MURRAY, NEIL. Native born: songs of Neil Murray, Camberwell East, Vic. One Day Hill, 2009.

MURRAY, NEIL. My Island Home, Camberwell East, Vic, One Day Hill, 2009.

PILGER JOHN. A Secret Country, London, Vintage, 1992.

READ, PETER. Belonging: Australians, Place and Aboriginal Ownership, Oakleigh, Victoria, Cambridge University Press, 2000.

REYNOLDS, HENRY. Why weren´t we told, a personal search for the truth about our history, Ringowood, Vic, Penguin, 2000.

SCOTT, KIM; BROWN, HAZEL, Kayang and Me, Fremantle, Western Australia, Fremantle Arts Press, 2005.

SHORT, DAMIEN. Reconciliation and colonial power: indigenous rights in Australia. Aldershot : Ashgate, 2008.

SMITH, GRAEME. Singing Australia, A History of Folk and Country Music, Melbourne, Pluto Press Australia, 2005.

TURNER, GRAEME. Making it National, Nationalism and Australian popular culture, St Leonards NSW, Allen & Unwin, 1994.

ARTÍCULOS

BONASTRE, ROGER. "Un caso paradigmático de compromiso social y político en el rock: Midnight Oil" en Lupiola, Asier. (dir.) Economía y rock: la influencia de las relaciones internacionales y la economía mundial en el rock, Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones, 2007, pp 139-211.

AUGUSTE, ISABELLE. "On the significance of saying Sorry - politics of memory and Aboriginal Reconciliation in Australia". Coolabah, 2009. Vol.3, pp 43-50.

SITIOS WEB

Sitio web de Australian Human Rights Comission: <http://www.hreoc.gov.au>

Sitio web de Australia Day Adress: <http://www.australiaday.com.au>

Sitio web de Black Arm Band: <http://www.blackarmband.com.au>

Sitio web del colectivo Get up: <http://www.getup.org.au>

Sitio web del Sydney Morning Herald: < http://www.smh.com.au>

Sitio web de Neil Murray: <http://www.neilmurray.com.au>

Sitio web de Shane Howard: <http://www.shanehoward.com.au>

Sitio web de Paul Kelly: <http://www.paulkelly.com.au>

Sitio web de Midnight Oil: <http://www.midnightoil.com>

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

CAAMA, Building Bridges - Australia Has a Black History, [cd] ABC Australia, 1990.

CAAMA, Our Home Our land. [cd]CAAMA, Australia, 1995.

Obra Colectiva, Cannot Buy My Soul: The Songs of Kev Carmody. [cd] EMI-Virgin, Australia, 2007.

Roach, Archie. Charcoal Lane, [cd]. Mushroom Records, Australia, 1990.

LA APLICACIÓN DEL SOFTWARE LIBRE EN LA REPRESENTACIÓN DE ÍNCIPITS MUSICALES

Ignacio José Lizarán Rus
Licenciado en Informática por la Universidad de Granada.
Licenciado en Documentación por la Universitat Oberta de Catalunya.
Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Francisco Gabriel García Martínez
Licenciado en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Granada)

Julio Mora Simón
Licenciado en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Granada)

Resumen:
Desde los inicios de la catalogación de la música notada, se ha detectado la necesidad de utilizar los íncipits musicales que faciliten la identificación y estudio de las obras. Actualmente se está utilizando el lenguaje alfanumérico "Plaine & Easie Code" para su codificación por la facilidad de almacenamiento y gestión por parte de los sistemas de información. Pero es necesario obtener una representación gráfica de los íncipits para una manejo más ágil por parte de los usuarios de los catálogos musicales. Se propone la utilización de software libre para la obtención del íncipits musical de forma gráfica, para ello se ha elaborado un script de conversión del "Plaine & Easie Code" al software Lilypond de representación gráfica de música notada.

Palabras claves: Catalogación musical, fondo musical, partitura, manuscrito, Lilypond, Plaine Easie Code, íncipits, notación musical, editor de partituras.

Methods and techniques for the development of musical incipits.

Abstract:
Since the beginning of music's cataloguing was a need to use the musical incipits to identify and study the works. Currently is being used "Plaine & Easie Code" alfanumeric language because it is easier to storage and management in the computers, but it is convenient to change to a graphical representation because it is easier to read for the users of music catalogs. This article include a proposal the use of free software to obtain the musical incipits graphically, and develope a script to translate from "Plaine & Easie Code" to Lilypond, a music engraving program.

Keywords: Musical cataloging, music score, score, manuscripts, Lilypond, Plaine Easie Code, incipits, musical notation, score edition.

Lizarán Rus, Ignacio José; García Martínez, Francisco Gabriel; Mora Simón, Julio. "La aplicación del software libre en la representación de íncipits musicales". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 456-472, 2012, ISSN 1138-8579.

INTRODUCCIÓN

Desde los inicios de la musicología, los musicólogos se han preocupado de rescatar y sacar a la luz toda la documentación musical existente, de ahí que uno de los campos dentro de su ámbito de estudio sea la clasificación y catalogación de los fondos musicales, tarea ardua y paciente, pero a su vez bonita y satisfactoria. Este trabajo no sería posible sin la labor conjunta con los bibliotecarios, los cuales aportan con su experiencia y formación, una visión más completa y precisa.

Los primeros fondos musicales que se catalogaron en España fueron los catedralicios. El inicio de la catalogación de estos depósitos fue un gran paso para dar a conocer el rico patrimonio musical español que había en las catedrales, facilitando así el estudio del mismo por parte de investigadores.

Las primeras catalogaciones eran realizadas de una forma rudimentaria, dando lugar a distintos problemas a la hora de consultar los documentos. Ante esta situación, en noviembre de 1988 se organizaron en Granada *Las jornadas metodológicas de catalogación de fondos musicales de la iglesia católica en Andalucía*[236], promovidas por el Centro de Documentación Musical de Andalucía. En ellas participaron diversos especialistas en investigación, documentación y conservación musical[237].

Uno de los puntos que se trataron y se discutieron en estas jornadas, fue el de la problemática a la hora de realizar la catalogación musical, ya que por aquella época, una de las necesidades más urgentes era la búsqueda de un sistema sencillo y a la vez internacional para la escritura de los incipits musicales. El musicólogo y catedrático José López-Calo llevó a la mesa un nuevo sistema de catalogación musical desarrollado por Barry S. Brook y Murray Gould.
Barry S. Brook y Murray Gould publicaron un artículo[238] donde proponían un nuevo sistema de catalogación musical en el que se recogieran los íncipits de forma clara y concisa, pudiendo ser realizados con máquina de escribir. Este sistema fue acogido con

[236] CARREIRA, Xoán M., comp. Jornadas Metodológicas de catalogación de fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía 18 y 19 noviembre 1988 Granada. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990. DL GR/406-1990. ISBN 84-404-7106-8.

[237] Reynaldo Fernández Manzano (Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía), Ismael Fernández de la Cuesta González (Presidente de la Sociedad Española de Musicología), José López-Calo (Catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Santiago de Compostela), Jon Bagües Erriondo (Documentalista del Archivo de compositores Vascos), Germán Tejerizo Robles (Investigador), Ladislao Rodríguez Peña (Secretario General del Instituto de Bibliografía Musical), José Vicente González Valle (Director del Instituto de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas), entre otros.

gran aceptación ya que mediante un lenguaje de signos se podía recoger los íncipits y así poder elaborar una descripción catalográfica más completa.

López-Calo fue el pionero en promover en España este novedoso proyecto. Ya comentó en las jornadas que se necesita un nuevo sistema de catalogación musical

> "*... ya que por muy completa y precisa que sea la descripción de una composición, no es posible la identificación completa de una gran cantidad de fuentes musicales sin los íncipits musicales; y puesto que la notación convencional es demasiado lenta, por el tiempo que se tarda en escribirla, y demasiado costosa para reproducirla, y, por otra parte, nos sirve para el proceso electrónico de datos, estos íncipits deben hacerse en una forma codificada que use los caracteres normales de una máquina de escribir y que luego sean legibles por un ordenador ...*"[239].

Este problema existía en la mayoría de las instituciones musicales de ámbito internacional por lo que distintos especialistas fueron creando programas informáticos que traducen el lenguaje de caracteres a lenguaje musical, facilitando y solventando las carencias que surgían en la catalogación musical.

LA CODIFICACIÓN DE LOS INCIPITS EN EL RISM

El proyecto de Barry S. Brook y Murray Gould que propuso José López-Calo en las *Jornadas Metodológicas* no tardó mucho en ser aceptado por una de las organizaciones más importantes a nivel internacional como es el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM). El objetivo primordial del RISM es documentar todas las fuentes musicales que se encuentran en el mundo a través de un índice muy exhaustivo. El RISM mediante su sistema de información difunde y pone al servicio de la comunidad científica internacional toda la documentación musical existente. De esta forma se hacen accesibles multitud de fichas de composiciones en las que aparecen toda la información musical al respecto, incluidos los íncipits musicales. De ahí que detectaran este sistema de catalogación como una herramienta importante para documentar, consultar y difundir el patrimonio musical.

Para cualquier musicólogo, investigador, interprete o aficionado, es de gran utilidad la base de datos del RISM, ya que le permite hacer una investigación exhaustiva de una obra en concreto, no solo en el plano interpretativo, también desde el punto de vista histórico y analítico de las distintas versiones.

Gracias a lenguajes tales como Plaine & Easie Code o Lilypond se ha permitido la realización de íncipits musicales, tanto en notación musical como en código alfanumérico.

[238] BROOK, B. S. y GOULD, M. "Notating music with ordinary tipewriter characters: (a plaine and easy code system Musicke)". *Fontes Artis Musicae*, 1964, Vol. XI/3, p. 142-155.

[239] BROOK, B. S. y LÓPEZ-CALO, J. "El "Plaine and Easie Code" aplicado a la música española". En: *Jornadas metodológicas de catalogación de fondos musicales de la iglesia católica en Andalucía* (Granada, 18-19 noviembre 1988) compilador: Xoán M. Carreira, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990. p. 145-155.

El RISM hace uso de este lenguaje y esto le ha permitido que se puedan realizar búsquedas por el íncipit sobre los fondos musicales que dispongan de esta información. Veamos el resultado de una búsqueda en la página web del RISM.

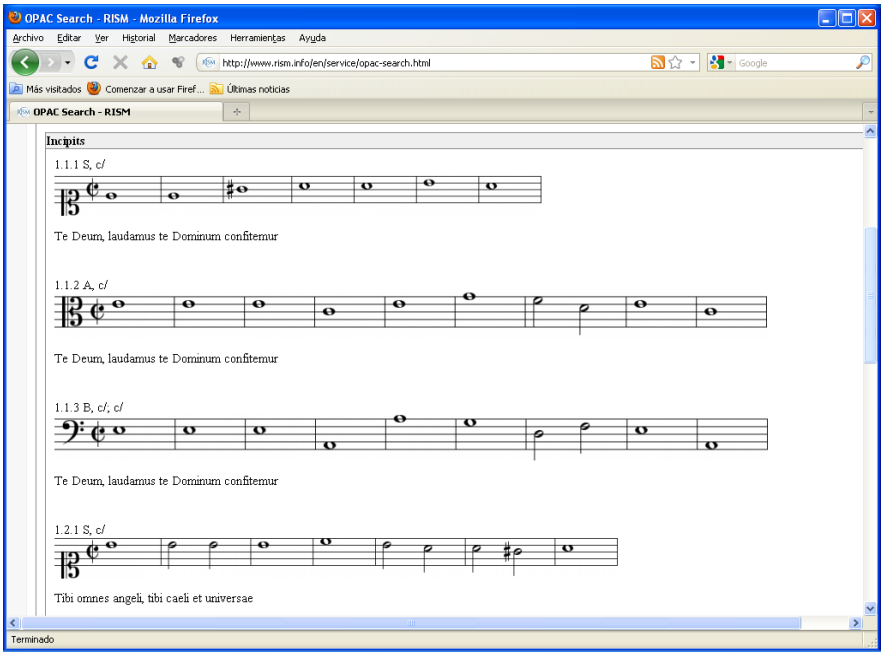


Ilustración 1: Resultado de la búsqueda en el RISM

La oportunidad de realizar una búsqueda mediante el íncipit musical es un paso muy importante, ya que aporta grandes ventajas para la difusión e investigación de los documentos musicales. Además facilita el estudio y sobre todo la identificación de piezas anónimas o con títulos similares. Para localizar una obra mediante el íncipit, en el RISM, tendremos que indicar la sucesión de notas en el sistemas alfabético[240] y sin ningún tipo de alteración.

El RISM del Reino Unido, al igual que el RISM internacional presenta los íncipits de forma gráfica, y además incorpora la posibilidad de consultar la codificación en Plaine & Easie Code. En versiones anteriores también facilitaba esta información codificada en Lilypond, PDF y MIDI. En la imagen siguiente podemos observar como se presentaba esta información en la web del RISM.

[240] Sistema de notación basado en letras en lugar de en sílabas, donde C (do) D (re) E (mi) F (fa) G (sol) A (la) B (si).

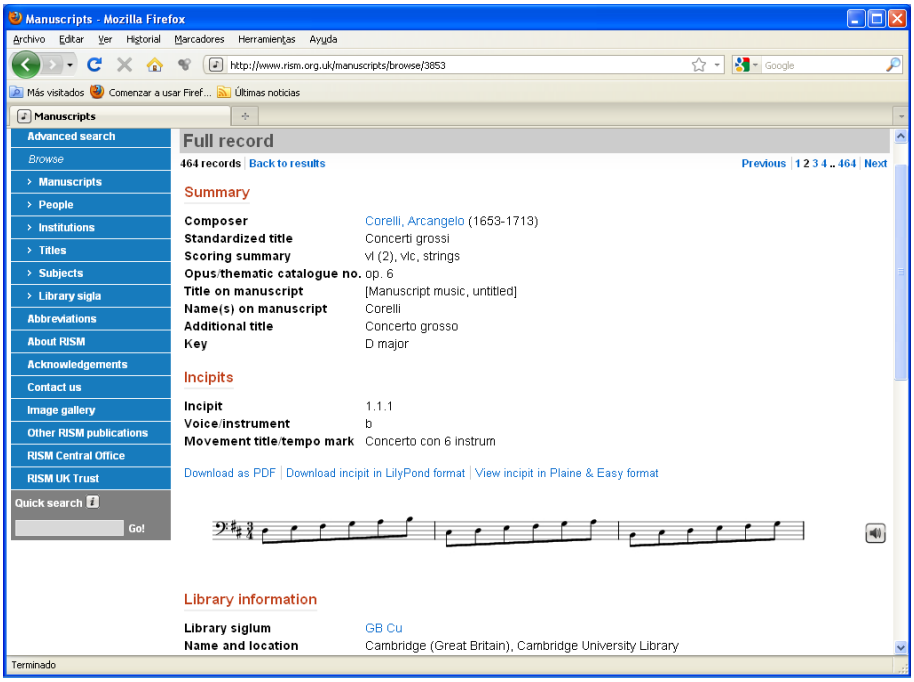


Ilustración 2: Detalle de un documento en el RISM del Reino Unido, con soporte de Lilypond, PDF y MIDI.

El RISM del Reino Unido permite realizar búsquedas sobre la armadura de la tonalidad o sobre el modo de la tonalidad. De forma similar al RISM internacional utiliza el sistema alfabético para indicar las notas, aunque en este caso se puede indicar que la armadura contiene sostenidos indicando al principio una 'x' o 'b' para bemoles.

MARC 21 y los íncipits

Uno de los principales objetivos del RISM es la posibilidad de recibir y distribuir registros bibliográficos de los fondos musicales, para esta labor es necesario el soporte de un formato bibliográfico como pueda ser MARC 21[241], un estándar de intercambio de registros bibliotecarios manejables por sistemas de información. A finales de 2003 la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América inicia los primeros pasos para incorporar en MARC 21 los íncipits según las necesidades planteadas por el RISM[242]. El objetivo es

[241] MARC (Machine Readable Cataloging en español: Catalogación legible por máquina) es una norma para el intercambio de información entre bibliotecas y procesable por los sistemas de información. Fue desarrollado por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Más información: http://www.loc.gov/marc/marcspa.html

[242] DISCUSSION PAPER NO: 2004-DP01: http://www.loc.gov/marc/marbi/2004/2004-dp01.html

concentrar la información de los íncipits mediante una notación alfanumérica basada en Plaine & Easie Code.

A continuación se muestra una tabla con el campo finalmente adoptado para almacenar la información del íncipit musical en MARC 21:

031 – Información del íncipit musical (Musical Incipits Information**) Repetible**					
Indicadores:					
	Primero	# (indefinido)	Segundo	# (indefinido)	
Subcampos:					
$a	Número de la obra		Number of work		NR
$b	Número del movimiento		Number of movement		NR
$c	Número de la selección		Number of excerpt		NR
$d	Cabecera o encabezado		Caption or heading		R
$e	Rol		Role		NR
$g	Clave musical en *Plaine & Easie Code*		Clef		NR
$m	Voz / Instrumento		Voice/instrument		NR
$n	Signatura clave		Key signature		NR
$o	Signatura tiempo		Time signature		NR
$p	Notación musical en *Plaine & Easie Code*		Musical notation		NR
$q	Nota general		General note		R
$r	Tonalidad en *Plaine & Easie Code*		Key or mode		NR
$s	Nota de validez codificada		Coded validity note		R
$t	Texto del íncipit		Text incipit		R
$u	Identificador Uniforme del Recurso (URI)		Uniform Resource Identifier		R
$y	Texto del vínculo		Link text		R
$z	Nota con exhibición pública		Public note		R

$2	Código del sistema Indicar pe para *Plaine & Easie Code*	System code	NR
$6	Enlace	Linkage	NR
$8	Vínculo de campo y número de secuencia	Field link and sequence number	R

NR: no repetible
R: repetible

Ejemplo[243]: **031 ##$a**01**$b**02**$c**01**$m**S**$d**Sara**$d**Aria. Allegro**$g**C-1**$n**bBEA**$o**c**$t**Deh parlate che forse tacendo**$p**2-/2-"4.F8D/gC'8BB4-2(-)/=2/"2E'G/"4.C'8A4F-/-Fq8B4A8GF/ **$2**pe

PROBLEMÁTICA DE LOS ÍNCIPITS EN EL LENGUAJE DE CODIFICACIÓN BIBLIOGRÁFICO ESPAÑOL: IBERMARC

La normalización para la presentación y el intercambio de datos bibliográficos de forma automatizada en España se realiza en IBERMARC, una normalización creada por la Biblioteca Nacional basada en MARC 21. En noviembre de 2007 la Biblioteca Nacional cambió de formato IBERMARC a MARC 21[244].

Para las distintas instituciones que realizan catalogación de fondos musicales en España y aún utilizan IBERMARC, se encuentran con la dificultad que este no contempla un campo para los íncipits musicales similar al 031 de MARC 21[245], si a esta situación añadimos la tendencia a intercambiar y participar en proyectos internacionales, nos encontramos ante la necesidad de utilizar MARC 21 para la catalogación de estos fondos. Sea, como ejemplo, el Proyecto de Catalogación de Cantorales de la Biblioteca Nacional (BNE), cuyos registros bibliográficos tal vez se puedan incorporar en el Proyecto Internacional Cantus que exigen una catalogación en MARC 21 con los campos 031 pertinentes.

ELABORACIÓN Y SELECCIÓN ÍNCIPITS MUSICALES

En el campo de la catalogación documental hay una clara senda de cómo debe ser un íncipit musical, pero desde el ámbito de la música cada institución adopta sus propios criterios en cuanto a la selección de los elementos que desea plasmar en el íncipit. A partir de las normas del RISM, del lenguaje *Plaine & Easie Code,* de MARC 21 y de diferentes

[243] Este y otros ejemplos están disponibles en: http://www.loc.gov/marc/bibliographic/bd031.html

[244] La BNE ha elaborado una tabla de equivalencias para poder migrar de IBERMAR a MARC 21 y está disponible en su web:
http://www.bne.es/es/Servicios/NormasEstandares/EquivalenciasIBERMARC/

[245] Existe el campo 529 "Nota de incipit/explicit y primeros versos "

catálogos musicales se ha elaborado una serie de recomendaciones para la realización de íncipits musicales.

A la hora de realizar los íncipits se debe ser fiel a una metodología basada en un estudio completo y sintético de los datos de la obra. El íncipit debe elaborarse tomando la notación musical exactamente como aparece en la fuente, incluso, por ejemplo, manteniendo el sostenido que se escribía en ocasiones para indicar un becuadro y señalando los compases de silencio anteriores a la intervención de la voz o el instrumento elegido.

La idea principal será plasmar la melodía principal que identifica a una obra, que normalmente será la voz del instrumento más agudo. Pero en algunas ocasiones puede que necesitemos recoger varias voces para que se pueda identificar correctamente la composición.

Si una obra está constituida por más de un movimiento o partes, se reflejan dichas partes en diferentes íncipits.
En las obras dramáticas, hay que seleccionar en primer lugar el íncipit del recitativo, primero el vocal y después el instrumental, y seguidamente, el íncipit del aria con el mismo orden del caso anterior.
En óperas, oratorios, cantatas, etc. se toma en primer lugar el íncipit musical de la obertura. A continuación, el íncipit musical de la introducción, ya sea instrumental o vocal, seguido del íncipit o íncipits del primer recitativo y de la primera aria.

En las composiciones que contenga voces humanas o que sean exclusivamente vocal, como norma general se toma siempre la voz más aguda. En algunos casos, la voz más aguda puede ser que entre más tarde, incluso cuando el texto ya ha comenzado. Sería entonces conveniente coger el íncipit musical de la voz que entre en primer lugar con el texto.

Cada biblioteca, centro o institución tiene la libertad de elegir una forma de trabajo distinta, aunque siempre será recomendable realizar una catalogación cuanto más completa mejor y siguiendo las recomendaciones del RISM[246] y las normas de MARC 21.

USO DE PLAINE AND EASIE CODE y LILYPOND EN LA CODIFICACIÓN DE ÍNCIPITS

Plaine and Easie Code se muestra como el lenguaje que mejor se adapta a la representación de los íncipit en sistema de información, pues, además de ser fácilmente comprendido por las personas, los sistemas de información pueden manejarlo eficientemente. Pero para la lectura de íncipits siempre es preferible por parte de las personas una representación gráfica, por lo que sería ideal que cualquier sistema de información hiciera de forma gráfica

[246] RISM ESPAÑA. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, manuscritos musicales, 1600-1850).* Traducción española y comentarios realizados por: José V. González Valle, Antonio Esquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálvez, Joana Crespi. Madrid: Arco/Libros, S.L- RISM-ESPAÑA, 1996..

la presentación de los incipits, tal como lo hace el RISM. Para ello se puede hacer uso de programas de software libre como Lilypond, que nos permite la generación gráfica automática del íncipit a partir de la conversión de Plaine and Easie Code en el lenguaje Lilypond.

Lilypond dispone de un lenguaje muy extenso para la representación de un amplio abanico de notaciones musicales, pero Plaine and Easie Code está centrado en un conjunto muy reducido de términos para la representación de los íncipit, por lo tanto será sencillo traducir Plaine and Easie Code a un subconjunto de Lilypond como se refleja en la siguiente tabla.

Cuadro de traducción de Plaine and Easie Code (P&E) [247] en Lilypond[248]

Notas

P&E	Se indica utiliza la notación anglosajona: C,D,E,F,G,A,B (do, re, mi, fa, sol, la y si).
Lilypond	Se utiliza también la notación anglosajona pero con las letras en minúscula: c, d, e, f, g, a, b.

Clave

P&E	Se indica con un "%" seguido de tres caracteres. El primero indica la clave, el segundo si es notación moderna (-) o notación mensural (+) y el tercero en la línea que se encuentra del pentagrama. Así tendremos: *G-2* para Sol en 2ª, *g-2* para la octava grave, *C+3* para la clave antigua de Do en 3ª, etc.
Lilypond	Utilizamos la instrucción *clef* y seguido por: *"treble"* para G2, *"soprano"* para C1 ,*"mezzosoprano"* para C2 , *"alto"* para C3, *"tenor"* para C4, *"baritone"* para C5, *"french"* para G1, *"varbaritone"* para F3, *"bass"* para F4, *"subbass"* para F5 , *"french_8"* para g1 y *"treble_8"* para g2.

Armadura de la tonalidad

P&E	Se muestra con un carácter ($) seguido de una (x) si tiene sostenidos o de una (b) si tiene bemoles añadiendo el nombre de las notas (notación anglosajona) que están alteradas. Por ejemplo: $bBEA (Mib mayor o Do menor), etc. No hay que poner alteraciones cuando le afecta a la nota en la armadura.
Lilypond	Se indica mediante la instrucción *key* seguida de la nota y *minor* (para menor) o *major* (para mayor).

Compás

P&E	Utilizamos el símbolo (@) seguido de la fracción correspondiente en el caso de notación moderna o seguido de una letra minúscula con el símbolo (\) o el símbolo (.) si procede.

[247] Manual de Plaine and Easie Code en la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales (IAML): http://www.iaml.info/activities/projects/plain_and_easy_code

[248] Manual de Lilypond para la versión 2.11:
http://lilypond.org/doc/v2.11/Documentation/user/lilypond-learning/index

Lilypond	Utilizamos la instrucción *time* seguida de la fracción correspondiente.

Octava

P&E	Indicar un apóstrofo (') para la octave de *do central* , dos apóstrofos (") para la octava inmediatamente superior y así sucesivamente hasta cuatro apóstrofos. Para la octava inmediatamente inferior a la de *do central* se indica una coma (,) y así sucesivamente hasta tres comas.
Lilypond	Lilypond posiciona *do* una octava por debajo del *do central,* **las notas sucesivas se colocan en la misma octava** y para subir una octava **con respecto a la octava en que nos encontramos** le podemos añadir ' (apóstrofo) o para bajar , (coma) a la nota.

Ejemplo	**P&E:**
	%C-1@c4CEGB/,,,CEGB/,,CEGB/,CEGB/'CEGB/"CEGB/'"CEGB/""CEGB/,CEGB/
	Lilypond:
	\version "2.12.3"
	\relative c {
	\clef soprano \key c \major \time 4/4
	c'4 e g b | c,,,, e g b | c e g b | c e g b |c e g b |
	c e g b | c e g b | c e g b | c,,,,, e g b
	}

Duración de una nota

P&E	Se indica con el nombre de la nota precedido por un número.
Lilypond	Se indica añadiendo un número y después la nota. 1 es redonda, 2 blanca, 4 negra, etc. Valores en que difiere P&E y Lilypond: 0 = \longa, 9 =\breve, 6 = 16, 3 = 32, 5 = 64, 7 = 128

Nota con puntillo

P&E	Añadiendo un punto (.) al número que representa la duración de la nota.
Lilypond	Tendremos que establecer su duración y añadir un . (punto).

Ligadura de unión

P&E	Se indica con el símbolo (+) seguido del nombre de la nota (notación anglosajona).
Lilypond	Se obtiene indicando ~ (guión curvo) entre las notas.

Trinos

P&E	Se indica con la letra (t) seguida del nombre de la nota.
Lilypond	Se indica a través de *trill* tras la nota y unidos mediante un – (guión).

Barrado

P&E	Se indica con / para una barra, // doble barra, //: doble barrado con signo de repetición a la derecha, :// doble barra con signo de repetición a la izquierda, ://: doble barra con

	signo de repetición a ambos lados.
Lilypond	El barrado se realiza automáticamente, para desactivar el barrado automático y se indica *cadenaOn* y para activarlo *cadenzaOff*. Se indica con *bar "|"* para una barra, *bar "||"* doble barra, *bar "|:"* doble barrado con signo de repetición a la derecha, *bar ":|"* doble barra con signo de repetición a la izquierda, *bar ":|:"* doble barra con signo de repetición a ambos lados.

Tresillos (grupos de valoración especial)

P&E	Se aplica por el mismo procedimiento que el resto de grupos de valoración especial. Se indica con el valor de las notas que lo forman, seguido del símbolo "(" con el nombre de las notas (notación anglosajona) que lo forman y el símbolo ")".
Lilypond	Se indican mediante la instrucción *times* seguida de una fracción y un fragmento de música.

Acordes

P&E	Se escribe primero el número que refleja el valor de las notas seguido del nombre (notación anglosajóna) de las notas que forman el acorde
Lilypond	Se introducen escribiendo las notas entre <> (ángulos), en cualquier orden. También se pueden introducir mediante la instrucción *chordmode* donde indicamos el nombre del acorde según la música europea tradicional.

Notas de adorno

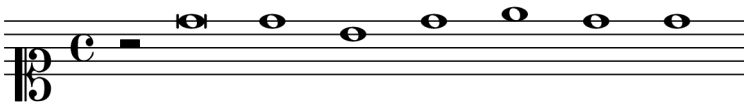
P&E	Para el mordente, se pone delante de la nota la letra (g), para la apoyatura, la letra (q) con el valor de la nota y para la apoyatura de dos notas o mas, (qq...r) delante del valor y nombre de cada nota.
Lilypond	Para el mordente, introduciendo la instrucción *acciaccatura* seguido del número que representa el valor de la nota y el nombre de la nota, en notación anglosajona. Para la apoyatura la instrucción *appoggiatura.*

Compases de espera

P&E	Se escribe el símbolo (=) seguido del número de compases. Ejemplo: =35
Lilypond	Se introduce: R (con número del valor del silencio) * (número de veces). Ejemplo: R2*2

Veamos a continuación una serie de figuras que van a ejemplificar lo dicho hasta ahora:

Íncipit extraído del libro: ORTIZ MOLINA, Mª Angustias, *Antonio Caballero (1728-1822): Incipits de sus obras,* Granada, Junta de Andalucía, Consejería de cultura, 2002, p. 209.



P&E: %C-1@c 2-"9D1D'B"1DEDD
Lilypond:

```
\version "2.12.3"
\relative c' {
\clef soprano \key c \major \cadenzaOn r2 d'\breve d1 b1 d1 e1 d1 d1
}
```

Íncipit extraído del libro: LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada, vol. I.* Granada, Junta de Andalucía, Consejería de cultura y medio ambiente/Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, p. 87, nº 519. [URTEAGA, Luis, "*Trisagio a la Santísima Trinidad,* a tres voces iguales y órgano].

P&E: %G-2$bBE@c2-/"2D'2B/"2EC/"2F"4.D'8B/"4.CC
Lilypond:

```
\version "2.12.3"
\relative c' {
\clef treble\key bes\major\partial2
r2 d'2 bes2 ees2 c2 f2 d4. bes8 c4 c4. \bar "|."
}
```

Íncipit extraído del libro: LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada, vol. I.* Granada, Junta de Andalucía, Consejería de cultura y medio ambiente/Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991, p. 87, nº 520. [RIPOLLÉS, V., *Libera me, Domine,* "Absolutio post Missam pro defunctis, a cuatro voces en fabordón"]

P&E: %F-4$bB@,8D{DC}D4F{8ED}{EFD}{CD}4D//
Lilypond:

```
\version "2.12.3"
\relative c {
\clef bass\key f\major \cadenzaOn
d8 d[ c] d f4 e8[ d8] e[ f d] c[ d] d4 \bar "|."
}
```

SCRIPT DE CONVERSIÓN DE P&E A LILYPOND

A continuación se presenta un script, para la conversión automática de un registro 031 de MARC 21 codificado en P&E a Lilypond. Este se ha desarrollado a partir de los script de Michal Žbodák[249] y Rainer Typke[250]. Para la utilización del script se requiere de un sistema con Perl y Lilypond instalado, se ha testeado bajo un sistema GNU/Linux pero debe funcionar correctamente tanto en Microsoft Windows como en Mac OS X.

El script acepta un registro 031 de MARC 21 por la entrada estándar o se le puede facilitar un fichero, devuelve por la salida estándar o mediante un fichero, con igual nombre que el facilitado con la extensión ".ly" , la conversión a Lilypond.

Ejemplo de fichero de entrada "prueba.pae":

```
$a01$b01$c01$mS$dAria$tRei d'impuniti eccessi$re$gC-
1$oc$p'2B4B8BB/4G8GxF4FF/4xA8AA4.At8B/4B$2pe
```

Llamada al script para su procesamiento, devolverá un fichero llamado prueba.ly:

$./pae2ly.pl prueba.pae

Contenido del fichero prueba.ly:

```
\version "2.12.3"
\header {               title = "Aria"
            piece = "01.01.01"
                }
\score {  {

  \time 4/4
  \clef "soprano"

 { \cadenzaOn b'2 b'4 b'8 b'8 \bar "|" g'4 g'8 fis'8 fis'4 fis'4 \bar "|" ais'4 ais'8 ais'8 ais'4. b'8 \bar "|"
b'4 }
  \addlyrics { Rei d'impuniti eccessi }

 }
```

Este fichero procesado con Lilypond producirá una salida similar a la siguiente:

[249] Michal Zbodák desarrolla una primera versión de un script de conversión de P&E a Lilypond, en la elaboración de la tesis "Íncipit musical en el registro bibliográfico", más información: http://http://is.muni.cz/th/60712. Este script presenta algunas carencias como: no acepta repeticiones de P&E, procesa erróneamente las alteranciones doble sostenido y doble bemol, no acepta becuadros de P&E, no procesa correctamente los barrados, etc.

[250] Rainer Typke desarrolla el script *'pae2xml.pl'* que convierte conversión P&E a MusicXML, más información en http://rainer.typke.org/pae2xml.html

En el caso de llamar al script sin parámetros o con los parámetros -h o –help se obtendrá la siguiente ayuda:

pae2ly.pl [OPTIONS...] FILE

Converts the Plaine & Easie file FILE to Lilypond. If FILE is -, STDIN is used.

Possible options:
-h, --help Prints out this help message
-v, -- version Prints out version information

Format of Plaine & Easie file (031 Marc 21), 1 line with the following subcodes (the rest are ignored):

$d - Caption or heading (R)
$g - Clef (NR)
$n - Key signature (NR)
$o - Time signature (NR)
$t - Text incipit (R)
$p - Musical notation (NR)

Example: $a01$b01$c01$mS$dAria$tRei d'impuniti eccessiregC-1ocp'2B4B8BB/4G8GxF4FF/4xA8AA4.At8B/4B$2pe

More information about 031 - Musical Incipits Information: <http://www.loc.gov/marc/bibliographic/bd031.html>

Este script está publicado en Sourceforge bajo licencia GNU General Public License Version 2, en el proyecto "Plaine & Easie Code to Lilypond" accesible en la siguiente dirección: http://sourceforge.net/projects/paetolilypond/.

CONCLUSIÓN

La catalogación musical detectó la necesidad de la elaboración de íncipit musicales para la catalogación de obras de difícil identificación. En un principio, esta labor se ha realizado desde la perspectiva tradicional, donde los íncipits serían solamente consultados por personas. Pero actualmente los catálogos musicales están informatizados y por tanto es necesario representar los íncipits en un formato procesable por los sistemas de información.

Gracias a la propuesta de Barry S. Brook y Murray Gould disponemos del lenguaje Plaine & Easie Code, que posteriormente se ha convertido en el lenguaje más indicado para la elaboración de íncipit musicales en la catalogación mediante MARC 21. Esto está permitiendo que los sistemas de información que gestionan los catálogos musicales admitan búsquedas sobre los campos de íncipits.

Pero los usuarios finales de los catálogos musicales se sienten más cómodos si los íncipits son presentados gráficamente, como era tradicional, en lugar de en Plaine & Easie Code. Por lo que disponer de un sistema de conversión automática de Plaine & Easie Code de un registro MARC 21 a una representación gráfica es un elemento básico para un sistema de catalogación musical. Por eso tras un gran trabajo de ensayos y pruebas se ha propuesto la utilización del software libre Lilypond para obtener una representación gráfica de los íncipit, y para ello se ha desarrollado un script que realiza la conversión de Plaine & Easie Code a Lilypond.

BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América [en línea]. Disponible en: http://www.loc.gov/ [Consulta: 3 septiembre de 2011].

BROOK, B. S. y GOULD, M. "Notating music with ordinary tipewriter characters: (a plaine anda easy code system Musicke)". *Fontes Artis Musicae*, 1964, Vol. XI/3, p. 142-155.

BROOK, B. S. y LÓPEZ-CALO, J. "El "Plaine and Easie Code" aplicado a la música española". En: *Jornadas metodológicas de catalogación de fondos musicales de la iglesia católica en Andalucía* (Granada, 18-19 noviembre 1988) compilador: Xoán M. Carreira, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990. p. 145-155.

CARREIRA, Xoán M., comp. Jornadas Metodológicas de catalogación de fondos musicales de la Iglesia Católica en Andalucía 18 y 19 noviembre 1988 Granada. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1990. DL GR/406-1990. ISBN 84-404-7106-8.

LILYPOND. LilyPond ... notación musical para todos [en línea]. Disponible en: http://www.lilypond.org/ [Consulta: 25 septiembre 2011].

LIZARÁN RUS, I. J. Edición de partituras con software libre. *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz.* 2010, nº 5, p. 99-121.

LÓPEZ-CALO, José, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada, vol. I.* Granada, Junta de Andalucía/Consejería de cultura y medio ambiente/Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991.

MARTÍN MORENO, A. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga. Vol. I y vol. II*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2003.

ORTÍZ MOLINA, M. A. *Antonio Caballero (1728-1822): incipits de sus obras*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

RAINER TYPKE, Marc den Hoed, JUSTIN DE NOOIJER, Frans Wiering, REMCO C. Veltkamp. *A Ground Truth For Half A Million Musical Incipits* .Utrecht University, ICS . 15 Diciembre 2004.

RILM. *Repertorio internacional de literatura musical* [en línea]. Disponible en: http://www.rilm.org/ [Consulta: 28 septiembre 2011].

RISM ESPAÑA. *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, manuscritos musicales, 1600-1850).* Traducción española y comentarios realizados por: José V. González Valle, Antonio Esquerro, Nieves Iglesias, C. José Gosálvez, Joana Crespi. Madrid: Arco/Libros, S.L- RISM-ESPAÑA, 1996.

ŽBODÁK, MICHAL. "Hudební incipit v bibliografickém záznamu " = Íncipit musical en el registro bibliográfico. Masarykova Univerzita. Fakulta informatiky. Jaro -Brno- (República Checa), 2007.

CRUZ DE CASTRO. TRAVESÍA HACIA MÉXICO

Marta Cureses
Universidad de Oviedo

Resumen:
Se analiza la figura del compositor español Carlos Cruz de Castro y su papel en la creación, junto a la pianista mexicana Alicia Urreta, de los *Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea* (1973-1983). Así como la importante exposición: "Gráficos musicales contemporáneos" de 1977, realizada con motivo del Festival de ese año. México también ha tenido una clara influencia en las creaciones musicales de Cruz de Castro, basándose en la técnica personal del "concretismo" en donde un único elemento "concretizante" es el armazón de la composición, incorpora elementos musicales, literarios, simbólicos, rituales, etc., de la cultura mexicana. Lo que se ve reflejado en una serie de obras que se analizan con ejemplos de fragmentos de las mismas: *Llamame como quieras, Silabario de San Perrault, Tucumbalám, El momento de un instante II, Incomunicación, Mixtitlan, Tarot de Valverde de la Vera, Tlamanaliztli* (ofrenda a Alicia Urreta)*, Preludio nº 10 para piano, Vertigo en Comala,* y *Letanías del polvo,* entre otras.

Palabras clave:
Carlos Cruz de Castro, Alicia Urreta, Música contemporánea, Música Hispano-América, Música España siglo XX, Música México siglo XX, relaciones musicales España-México. Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea. Exposición: Gráficos musicales contemporáneos (1977).

Cruz de Castro. Cruise to Mexico

Abstract:
This article analyzes the Spanish composer Carlos Cruz de Castro and his role in the creation, with Mexican pianist Alicia Urreta, of Spanish-Mexican Festival of Contemporary Music (1973-1983). The article also discuss the important exhibition "Contemporary Music Graphics" that was held during the 1977 Festival. Mexico had a clear influence on the musical creations of Cruz de Castro. His personal technic, called "concretismo", is based in a single element which specify the frame of composition, adding music, literary, symbolic and rituals elements of mexican culture. This article analyzes some of his works and show fragments of: *Llamame como quieras, Silabario de San Perrault, Tucumbalám, El momento de un instante II, Incomunicación, Mixtitlan, Tarot de Valverde de la Vera, Tlamanaliztli* (Tribute to Allicia Urreta), *Preludio nº 10 para piano, Vertigo en Comala,* and *Letanías del polvo,* among others.

Keywords:
Carlos Cruz de Castro, Alicia Urreta, Contemporary music, Spanish-American Music, Spanish Music of the twentieth century, Twentieth-century Mexican music, Spain and

Mexico musical relationships. Spanish-Mexican Festivals of Contemporary Music. Exhibition: Contemporary Music Graphics (1977).

Cureses, Marta. "Cruz de castro. Travesía hacia México". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual,* n. 9, pp. 472-510, 2012, ISSN 1138-8579.

Yo también soy hijo de Pedro Páramo.
Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío.

(Juan Rulfo, *Pedro Páramo*)

Carlos Cruz de Castro (Madrid, 23 de diciembre de 1941) es uno de los nombres fundamentales y más internacionales en la Historia de la Música Española Contemporánea[251]. Desde sus inicios en la composición ha demostrado un talante receptivo, abierto a las manifestaciones musicales de todos los tiempos y especialmente hacia aquellas que representan un pasado inmediato, hacia las que posibilitaron una ampliación del horizonte musical español en su mirada a Europa y América.

Son pocos los nombres del panorama compositivo actual a quienes se puede atribuir, reconocer, una presencia y labor trascendentes en el intento de unir musicalmente las culturas de América y España; y entre ellos ninguno destaca con una fuerza propia, ganada a pulso en el transcurso de los años, como Carlos Cruz de Castro. Los lazos que le unen con Iberoamérica, y especialmente con México, son muy sólidos y sellan algunas de sus etapas vitales y compositivas desde los años setenta del siglo pasado hasta nuestros días.

América tiene un doble significado en su música: una primera acepción que se revela en las páginas cuya ideología sonora está ligada a la vinculación personal y emocional del compositor con México; una segunda representada en las obras cuyo origen está determinado por la organización de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea, en los que invirtió inmensos esfuerzos, encomiable entusiasmo y más de diez años de dedicación.

Cuando Cruz de Castro cumplió sesenta años y se le dedicaron diversos homenajes, escribimos un artículo titulado "Carlos Cruz de Castro, a primera vista"[252], tratando de tomar cierta distancia respecto a su obra, después de haber seguido sus pasos durante más de veinte años. Allí decíamos –como ahora- que esta posición privilegiada nos permite afirmar que su obra nunca defrauda. Desde la madurez de sus obras actuales, apoyadas en la contundencia de un catálogo previo que ha ido evolucionando al ritmo de los tiempos, Cruz de Castro nos ofrece hoy un legado que combina componentes conceptuales, teóricos

[251] Su nombre está incluido en los principales diccionarios internacionales, en los que hemos publicado los textos correspondientes a su biografía y obra. Véase, Marta Cureses: "Carlos Cruz de Castro" en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 5. Baerenreiter Verlag. Kassel (Alemania) 2000; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. VI. MacMillan Publishers Ltd. London 2000; *Diccionario de la música española e hispanoamericana* vol. 4. SGAE. Madrid 1999.

y técnicos, con un bagaje intelectual extraordinario; una poética compositiva integrada en la memoria histórica del pasado siglo XX, cuya proyección sigue dando nuevas muestras de lo mucho que aún le queda por aportar el panorama musical del nuevo siglo. En todos estos años los valores de su música han permanecido inalterables en su discurso creativo, e incluso se advierte cómo el paso del tiempo los ha ido incrementando, augurando un grato margen a la sorpresa, ajustando sus pasos al ritmo impuesto por esa creatividad imparable.

UN REPASO A LA MÚSICA DE C.C.C.

Carlos Cruz de Castro ha frecuentado todos los géneros musicales, participando de los principales movimientos y tendencias estéticas que han dejado en su catálogo excelentes muestras de creaciones de carácter experimental sonoro y gráfico, junto a estructuras formales consagradas por la tradición histórica.

Ha aportado al lenguaje sonoro del siglo XX una manera personal de concebir y estructurar el proceso sonoro que podríamos reconocer bajo la denominación genérica de *concretismo*, fruto de la reflexión sobre su propia obra y sobre el quehacer musical de signo universal. Lejos de ser una limitación estética, el *concretismo* es una fuente inagotable de sugerencias sonoras que diversifica su efecto a lo largo de las páginas que, aún de forma intuitiva en *Llámalo como quieras* (1971) –de la que después nos ocuparemos por haber sido estrenada en el Festival de Musica Hispana Ciudad de México en 1972- y conscientemente materializada en una gran obra para orquesta con la que se consolida este desafío –*Capricornio* (1973-1977)-, han sido concebidas bajo este signo.

Desde las múltiples posibilidades de ejecución de su primer cuarteto de cuerda *Disección* (1968), el *concretismo* se manifiesta como una manera de hacer, un concepto compositivo que le conduce a la jerarquización de un único elemento, clave en la mayoría de sus creaciones posteriores a esa fecha. El hecho de seleccionar y jerarquizar determinados parámetros o elementos –neutralizándolos ocasionalmente- en absoluto supone un gesto de indiferencia hacia el variadísimo espectro de posibilidades sonoras.

Cruz de Castro establece un sistema preciso de relaciones entre los distintos parámetros en función del elemento *concretizante*; una demostración de la validez que hace sentir su peso a través del análisis formal, armónico y estético: desde el *staccato* de *Proceso* (1972), o el *re bemol* de *Analysis* (1983), hasta las tres escalas de su *Concierto para Orquesta* de 1984 o en obras posteriores como *Trío nº2*, donde el elemento *concretizante* encuentra su desarrollo en la interválica que articula el fraseo; en todas ellas y algunas más recientes, ese elemento específico se convierte en lo que Carlos Cruz de Castro ha definido como "base y esencia de la obra", apuntando así hacia una acción/efecto simultáneos que combina construcción/percepción.

[252] Publicado en 2001 en el libro del *XXI Festival de Música de Bilbao* e incluido asimismo en *Músicas actuales: ideas básicas para una teoría*, Jesús Villa Rojo (ed.). Ikeder. Bilbao 2008.

En la naturaleza inicial del procedimiento que conduce al compositor a proponer un único elemento *concretizante*, distinto en cada partitura, está presente el poder que éste ejerce, produciendo a su vez un efecto sobre el oyente, proporcionándole un sentido unificador de la obra. El aspecto formal es asimismo, y precisamente por ello, una de las cuestiones fundamentales para comprender su obra, pues no escapa al propio desarrollo de los elementos seleccionados en cada nueva página. Vista así, la forma funciona como generadora de múltiples perspectivas posibles en la audición, diferentes realizaciones fragmentarias en las que permanece inalterable el espíritu de la misma; se manifiesta como resultado y no como estructura preconcebida, como respuesta a las necesidades que, en cada instante, demanda el proceso de creación. Este procedimiento constituye en definitiva la clave de acceso a los fundamentos teóricos y técnicos de sus obras.

Sus inicios y contactos tempranos con la música le sitúan en Las Palmas de Gran Canaria[253], donde transcurre su infancia y parte de su adolescencia; allí realiza el bachillerato en el Instituto Pérez Galdós y se integra en la Schola Cantorum San Pío X, un primer acercamiento *práctico* a la música. De estos primeros años Cruz de Castro recuerda que Las Escaleritas *"era una barriada nueva, aislada, en la rasante de una pequeña loma de tierra amarilla, con cuatrocientas veintitrés casas amarillas con jardín, un mercado amarillo, una escuela amarilla, una guagua amarilla que salía cada hora hacia la capital, una iglesia amarilla situada justamente en el centro geográfico de Las Escaleritas, y un sol amarillo que todo lo regaba de amarillo"*[254].

Vendrían después, con su traslado a Madrid en 1956, los primeros estudios junto a Concha Tomasetti, prosiguiéndolos en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde cursó Composición con Gerardo Gombau y Francisco Calés, piano con Manuel Carra y Rafael Solís así como Dirección de Orquesta con Enrique García Asensio. También realizó estudios de Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad Central, abandonándolos para dedicarse de lleno a la composición.

Su formación fuera de España transcurrió a partir del año 1972, cuando se traslada a Düsseldorf para perfeccionar su preparación como compositor en el *Hoschschule Robert Schumann Institut* junto a Milko Kélemen, al tiempo que recibió orientaciones de Antonio Janigro y Günther Becker. Por estas mismas fechas comienza su dedicación profesional como programador de Radio Nacional de España. Participa en diversas e importantes actividades del panorama español de los años sesenta y setenta, como *Problemática-63* del que fue co-fundador (1963), *Estudio Nueva Generación* (1968), *Grupo Canon* (1970) –del que fue fundador junto a Francisco Estévez y Miguel Arrieta- y la *Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles* (ACSE, 1976) de cuya primera junta directiva formó parte con Ramón Barce, Agustín González Acilu, Claudio Prieto, Miguel Ángel Coria, Jesús Villa Rojo y Francisco Cano[255].

En 1993 funda el grupo *Ritmo y Norma* junto a la pintora finladesa Totte Mannes, el pintor Miguel Alerquilla, el escultor Carlos Evangelista y el escritor Antonio Maura. La iniciativa

[253] Su padre, Sebastián Cruz Quintana, era canario; su madre, Margarita de Castro Mulet, madrileña.

[254] Anotaciones personales de Carlos Cruz de Castro, citadas en M. Cureses, "Trascender lo efímero", en *Carlos Cruz de Castro*. SOCAEM. Las Palmas de Gran Canaria 1999; pp. 289-307.

de este grupo se proyecta al año siguiente en la organización de una exposición en la ciudad de Alajärvi (Finlandia) con obras de los componentes de *Ritmo y Norma*, en cuya inauguración se interpretan las doce piezas para piano de Cruz de Castro que se engloban bajo el título *Imágenes de infancia*. Ese mismo año 1994 se celebra un concierto monográfico en la ciudad finlandesa de Vaasa en el que se interpretan otras dos obras de Cruz de Castro: la *Suite para guitarra* y el estreno absoluto de su *Cuarteto de cuerda nº 3. Cuartetotte*, dedicado a Totte Mannes; se organizó asimismo una exposición con obras plásticas de *Ritmo y Norma* en el Museo de la Ciudad de Vaasa.

Entre las muchas actividades y proyectos que Cruz de Castro ha dirigido y organizado a lo largo de su vida profesional sobresale sin duda la creación de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea (1973-1983), junto a la pianista y compositora mexicana Alicia Urreta. En el marco de estos Festivales programó innumerables conciertos, conferencias y una importante exposición de partituras en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México en el año 1978[256], lo que en definitiva demuestra el valor de una de sus empresas más trascedentes en la tarea de dar a conocer, difundir en el sentido más amplio, la creación musical de nuestro tiempo.

Las ediciones del Festival Hispano-Mexicano se sucedieron durante diez años hasta 1983, fecha de su última convocatoria; luego, la temprana muerte de Alicia Urreta, dejó sin solución de continuidad el proyecto comenzado con tanto entusiasmo, un proyecto común que quiso "crear un tiempo y un lugar para el encuentro fraterno de nuestras músicas", como manifestaron ambos con motivo de la última edición.

Su música ha representado a España en festivales internacionales como la VII Bienal de París con sus obras *Menaje* y *Pente* (1971), Sección Española de la ISCM (International Society for Contemporary Music, 1972) con su primer cuarteto de cuerda *Disección*, Premio Italia (1975) en el que representa a RNE con *Mixtitlan*[257], Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO (1979), Festival Mundial de París (1975) con *Proceso* para orquesta, Festival de Música 900 Ciudad de Trento (1992) donde se presenta su *Postal americana 1992* en el marco del "V Centenario del encuentro entre dos mundos", 47º Festival Internacional de Santander (1998) en cuyo marco se estrena su *Cuarteto de cuerda nº 4. Cuevas de Altamira*, Festival Internacional de Música de Canarias (1999) para cuya XV Edición compone la *Sinfonía nº1. Canarias*[258], entre otros muchos.

---

[255] Marta Cureses, "La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Vocación histórica". *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol. 9. Fundación Autor. Madrid 2001.

[256] Sobre la gran labor desarrollada por Carlos Cruz de Castro al frente de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea, véase Marta Cureses "Los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea. Epílogo", en *La llama doble. La música en México y el exilio español*. Embajada de México e Instituto de México en España. Madrid 2001. También en M. Cureses, *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. ICCMU. Madrid 2007; capítulo primero: "Creación de nuevos grupos y entidades".

[257] Marta Cureses, "La música americana de Carlos Cruz de Castro", *Cuadernos de Música Iberoamericana* vol, 4. Fundación Autor. Madrid 1997.

[258] Con este motivo se publicaron dos escritos sobre el compositor: un estupendo estudio de reflexión de Guillermo García Alcalde titulado "Entorno ideológico de la música de Cruz de Castro", y el

En 1977 recibió el Premio de Música de la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, por su gran labor de promoción de la música contemporánea. Ha desarrollado un trabajo pedagógico muy importante en congresos nacionales e internacionales, así como en diferentes universidades españolas, europeas y mexicanas. En 1999 se crea en la Universidad de Oviedo el colectivo de interpretación de música contemporánea *Grupo Menaje*, integrado por profesores, alumnos y compositores bajo la dirección de Marta Cureses, dedicado a la interpretación de obras del siglo XX con especial atención a las músicas de acción de la segunda mitad del siglo. El grupo toma su nombre de la obra homónima de Cruz de Castro, quien lo ha dirigido en varias ocasiones y ha dictado diversas conferencias y clases prácticas en los *Encuentros con la Creación Contemporánea* organizados también en esta universidad; una actividad que el compositor ha desarrollado en otras ocasiones, entre ellas en 2001 el montaje y dirección en varias salas del Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid de un concierto-espectáculo con obras de Benjamin Patterson (*Paper Music*), Giorgy Ligeti (*Poema sinfónico*) y del propio Cruz de Castro (*Menaje*), todas ellas para instrumentos no convencionales, un concierto que volverá a organizar y dirigir en 2003 –con algunas obras más en el programa- en el Museo Vostell de Malpartida y en 2006 en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia.

Desde 1972 Cruz de Castro fue programador de RNE, y desde 1990 hasta su retiro fue Director de Producción de Radio Clásica (Radio Nacional de España). Académico Correspondiente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (2001), Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid en la modalidad de Música (2002), en el año 2006 la Sociedad General de Autores y Editores concede a Carlos Cruz de Castro el *Premio Daniel Montorio a la mejor composición para Artes Escénicas 2005* por su obra *La Factoría*.

Las obras de Cruz de Castro son, con independencia del género, pilares firmes sobre los que se sustenta un planteamiento ideológico de gran cohesión interna. Podemos señalar algunas de sus mejores cualidades, a riesgo de no mencionar todas: domina todos y cada uno de los discursos vocales e instrumentales en su tratamiento individual, revelándose asimismo como magnífico compositor en páginas de cámara y –quizá una de las características fundamentales de su escritura- como extraordinario orquestador; con un sentido melódico absoluto, a su vez maneja las estructuras rítmicas confiriéndoles una fuerza expresiva que hace funcionar cada obra como si de un preciso aparato de relojería se tratara[259]. En el ámbito de la escena y, sobre todo, de las músicas de acción y el teatro musical, las mejores pruebas de su maestría quedan a la vista de su catálogo[260].

Maestría que también se revela, como decíamos antes, en las agrupaciones de cámara, entre ellas la serie de *Morfologías sonoras*, así como sus cuartetos de cuerda: *Disección. Cuarteto de cuerda nº 1* (1968), *Cuarteto de cuerda nº 2* (1975), *Escorpión* (1976-77), *Cáncer* (1990), *Cristalería barroca* (1990), *Cuarteto con piano nº 1* (1993), *Cuartetotte. Cuarteto de cuerda nº 3* (1994), *Cuevas de Altamira. Cuarteto de cuerda nº 4* (1998), *Aries*

nuestro, que lleva por título "Transcender lo efímero".

[259] Sirvan como ejemplo aquellas obras de su catálogo que trabajan casi exclusivamente a partir de estos presupuestos, como *C-3* (1970), *Géminis* (1981), *Pieza para un percusionista* (1982), *Tlamanaliztli*: *Tetzilácatl*, *Teponaztli*, *Huéhuetl* (1986-1995), *Tres estudios para marimba* (1998-

(1999) y *Cuarteto de cuerda nº 5 Compostelano* (2002); también en las numerosas obras para piano, o en la serie rotulada como *Música de cámara nº 1* (1985), *nº 2* (1992-2001), *nº 3* (1994), *nº 4* (1996), y por supuesto en las grandes formaciones orquestales, donde debemos subrayar la importancia de títulos como *Proceso*, compuesta durante su etapa de estancia en Düsseldorf (1972), *Proyección de la vertical* (1973), *Capricornio*, cuya composición inicia asimismo en Düsseldorf en 1973 y concluye en Madrid en 1977; *Acuario* (1978) dedicada a Antonio Janigro, *Tauro* (1981)[261], *Analysis* (1981-83), *Concierto para orquesta* (1984), *Piscis* (1995) estrenada en Bucarest ese mismo año[262], *Ofrenda a Falla* (1996) estrenada en Sofía también el mismo año de su composición[263]; una brillantísima obra como *Progresiones para orquesta* (1996-1997) o *Sinfonía nº1 Canarias* (1998)[264].

En esta primera sinfonía debe subrayarse el intenso trabajo formal que se despliega a través de los tres movimientos –*Introducción*, *Presto*. *Folía* y *Allegro*- que a su vez están estructurados muy sólidamente desde el punto de vista armónico y rítmico. En el primer movimiento se observa una estructura característica del primer tiempo de sonata: dos temas, enlazados por un breve puente, que no son melódicos ni temáticos sino que recurren a un elemento *concretizante* que aquí se manifiesta en dos duraciones diferentes que dan lugar a distintas texturas orquestales, presentadas a la manera de un canon en frases de cuatro compases que van recorriendo toda la orquesta hasta llegar a una reexposición final. El segundo movimiento toma la *folía* canaria como centro de la obra; una forma que siempre ha gozado de la predilección de Cruz de Castro, tratada aquí como tema con variaciones. El tercer movimiento, *Allegro*, sin ser estrictamente un *rondó*, sí participa de sus características en cuanto retoma el pulso rápido con el que se exponen secuencias que remiten a los dos movimientos anteriores.

Obra fundamental en su producción es *Ex-corde de Mozart-Tuba Mirum* (2001), una música desnuda de efectismos, una concepción propia que transciende con mucho las connotaciones religiosas, a través del clasicismo mozartiano y concretamente de una obra decisiva como el *Requiem*. Compuesta por encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, para Cruz de Castro el hecho de tomar como referente una parte del *Requiem* de W. A. Mozart supuso en su momento un desafío muy atractivo. Implicaba plantearse una obra histórica desde un punto de vista actualizado y diferente; de manera que, lejos de

2005), *Estudio nº 1* (1998) o *Manos de agua* (2006).

[260] Marta Cureses, *Carlos Cruz de Castro*. *Catálogo de obras*. SGAE. Madrid 1994; revisado y ampliado diez años después con motivo de la composición de Cruz de Castro para el film *Berlin. Die sinfonie der Grosstadt* de Walter Ruttmann (M. Cureses, *Catálogo de obras de Cruz de Castro*. Madrid 2004).

[261] *Tauro* se estrenó el 23 de septiembre de 1983 en el transcurso del X Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea por la Orquesta Sinfónica Nacional de México bajo la dirección de Francisco Savin.

[262] Orquesta Sinfónica de RTV Rumana bajo la dirección de Juan José Olives, a quien está dedicada.

[263] Orquesta de la Radio Nacional Búlgara dirigida por Joan Pamies.

[264] Esta primera sinfonía fue compuesta por encargo del XV Festival de Música de Canarias, estrenada por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria dirigida por Adrian Leaper. La obra está dedicada al padre del compositor, Sebastián Cruz Quintana, nacido en Las Palmas en 1905.

sentirse coaccionado, se deja guiar por un estímulo que le impulsa a concebir una obra de cuño personal, sin prescindir de referencias fundamentales. Del conjunto del *Requiem*, Cruz de Castro se sintió atraído en especial por el *Tuba mirum*, si bien las voces quedaron al margen de su planteamiento compositivo y la duración original de cuatro minutos quedó convertida en más de quince. Completan su producción orquestal la *Sinfonía nº 2 Extremadura* (2002-2003)[265] y *Ofrenda a Miguel Hernández* para orquesta de cuerda[266].

Entre las páginas más sobresalientes compuestas por Cruz de Castro para solista y orquesta merecen destacarse *Timanfaya* para orquesta de cuerda y timbales (1977), que tiene un significado muy especial en el conjunto de su catálogo, pues se estrenó en el INBA con motivo del IV Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea[267] bajo la dirección del propio compositor; *Concierto en B para flauta y cuerdas* (1979), dedicado a la protagonista de su estreno, Bárbara Held; *Concierto para clave y orquesta de cuerda* (1985), también dedicado a la protagonista de su estreno, Lidia Guerberof; *Concierto para guitarra y orquesta de cuerda* (1991), *Concierto para saxofón contralto y orquesta* (1997) igualmente dedicado al intérprete solista que actuó en el estreno, Francisco Martínez.

En el género vocal son muy numerosas las páginas que jalonan su catálogo, entre ellas la temprana *Vocales* (1969) donde adopta un tratamiento aleatorio en la voz; *Anuario* (1974) que puede interpretarse en varios idiomas y diversos timbres simultáneamente; *Mixtitlan* (1975) para narrador y orquesta es una magnífica obra donde profundiza en la esencia de las lenguas naturales a través del náhuatl y a partir de textos de códices prehispánicos; o *Tarot de Valverde de la Vera* (1983), confluencia de elementos extraídos de su experiencia previa en el tratamiento vocal junto a una ampliación del espectro de posibilidades que revela una obra más esencialista que sintética.

Otras páginas vocales importantes son *Celaya* (1990), *Lamento* (1996) –que anticipa una melodía esencial de su ópera *La sombra del inquisidor*- o *Convite* (2008) para barítono y piano, sobre textos de Clara Janés, a quien está dedicada la obra[268]. En el género operístico debe señalarse una gran creación: *La sombra del inquisidor* sobre texto de Javier Alfaya, compuesta por encargo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música para el Año Xacobeo 1999 y dedicada a la memoria de su hermana, Marichu Cruz de Castro[269].

En la producción sonora de Cruz de Castro, con una dilatada carrera compositiva a sus espaldas, existen páginas de teatro y de acción musical que avalan su dominio de la escena, desde el gesto a la dramatización más elaborada de personajes (actores, cantantes, bailarines) que han ido surgiendo a través de páginas como *Apertura* (1972) para lector y público asistente, *Danzón de exequias* (1972, sobre textos de M. de Ghelderode en versión de Francisco Nieva), *Silabario de San Perrault* (1973) o *El momento de un instante II*

[265] Estructurada en dos movimientos. Compuesta por encargo de la Fundación Orquesta de Extremadura. Dedicada a Antonio Gallego.

[266] Estrenada en Moscú, Casa-Museo Pushkin, el 19 de abril de 2006. Sinfonietta de Moscú bajo la dirección de Roma Denissov. Está dedicada a Marta Cureses.

[267] La obra está dedicada a Rodolfo Halffter y su estreno en Ciudad de México, el 8 de diciembre de 1977, estuvo a cargo de la Orquesta de Cámara de Bellas Artes dirigida por Carlos Cruz de Castro.

(1973-74). A estas creaciones se une su experiencia en el ámbito del ballet: *Carta a mi hermana Salud* (1985) sobre texto homónimo de León Felipe, o *Danza (Ni fe ni sol)* estrenada el mismo año de su composición, 1986, por el Grupo Círculo y la Compañía de Ballet Estudio Contrapunto con coreografía de Reyes Lara. *La Factoría*, obra escénica compuesta por encargo de la Fundación Juan March con motivo del 50 aniversario (1955-2005) de esta institución cultural, es una de las creaciones más recientes en este género[270].

Su trayectoria compositiva ha atravesado por distintas fases, y en todas ellas ha sabido tomar el pulso a sus propios valores, los ha puesto a prueba continuamente tanto en las obras destinadas al género camerístico, como en la gran forma sinfónica o en las creaciones vocales de mayor complejidad interpretativa. Igualmente en páginas que encajan bajo el epígrafe de *música gráfica* está siempre presente el deseo de manifestarse sonoramente en virtud de un fundamento ideológico de firmes raíces. Aunque aún no ha podido escucharse ni una sola nota de *La sombra del inquisidor* –salvo la melodía contenida en *Lamento* para piano- no cabe duda que en ella ha revertido toda la experiencia asumida a partir de páginas novedosas y complejas en el tratamiento vocal como la antes mencionada *Mixtitlan*. También la versión vocal de *Variaciones Laberinto* (1988) -compuesta para cualquier número de intérpretes y clases de instrumentos e integrada en una instalación y *performance* que incluye escultura, poesía, danza, mimo y música- es un buen argumento para el desarrollo de un planteamiento vocal novedoso.

Carlos Cruz de Castro es uno de los compositores de su generación que más y mejor ha desarrollado su dedicación al piano, tanto como solista como en calidad de integrante de obras de cámara en dúos, tríos, cuartetos y conjuntos instrumentales más amplios, así como en obras orquestales, sinfónicas e incluso en el género escénico. Las primeras obras para piano coinciden con el periodo de máxima experimentación tanto en la escritura como en el concepto de obra abierta y gráfica. Las perspectivas en el tratamiento del instrumento son diversas, y van desarrollándose paulatinamente mediante planteamientos bastante distintos ente sí: desde el deseo de subrayar aspectos principalmente melódicos, rítmicos, elementos gráficos –algunos de rango experimental- pasando por el tratamiento rigurosamente percutivo del instrumento.

Fruto de este periodo son páginas importantes, no ya en su haber compositivo, sino en la historia del piano contemporáneo, como *Ensayo* (1962), *Estudio rítmico* y *Sonoridades* (ambas de 1963), *Grotesca* (1964), *Contrastes I* (1964) y *Contrastes II* (1965), *Dominó-Klavier* (1970), y una página sumamente interesante titulada *Llámalo como quieras*, dedicada a su compañera y copartícipe en la magnífica iniciativa de poner en marcha los

[268] La obra fue estrenada por Alfredo García (barítono) y Jorge Robaina (piano) y ha sido grabada para la edición conjunta de textos y música en *Diez poetas. Diez músicos*. Calambur. Poesía 77. Madrid 2008.

[269] Marta Cureses, "*La sombra del inquisidor*". *Rey Lagarto. Arte y Literatura* nº 50-51, 2002.

[270] Para su estreno –Fundación Juan March, Madrid 4 de noviembre de 2005- contó con la interpretación de María José Montiel (mezzosoprano), María Esther Guzmán (guitarra), Justo Sanz (clarinete), Elías Hernandis (trombón tenor), José Mª Mañero (violoncello), Manuel Escalante (piano), Presentación Ríos (órgano), Antonio Domingo (batería),y el propio Cruz de Castro en el papel del personaje hablado, todos ellos bajo la dirección de José Luis Temes.

Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea, la pianista y compositora mexicana Alicia Urreta.

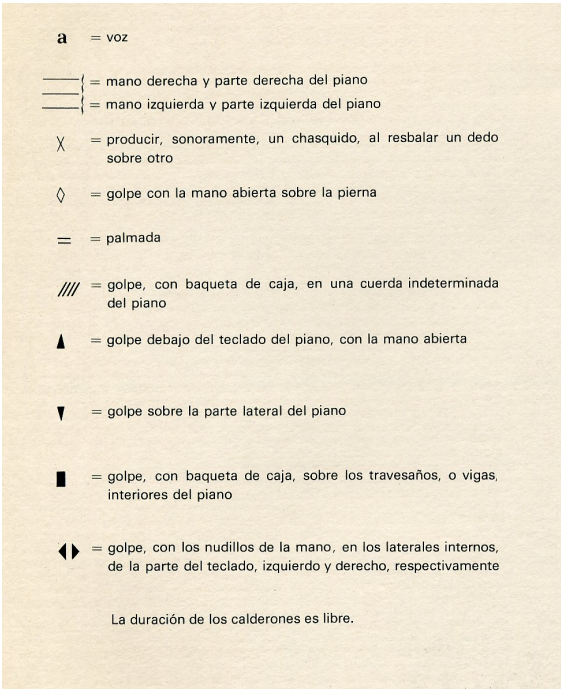
Esta obra es la primera de una serie que hemos denominado "música mexicana", en la que se integran también *Trece años* (1972-1980), *Silabario de San Perrault* (1973), *Tucumbalám* (1973), *Incomunicación* (1974), *Mixtitlan* (1975), *Sagitario* (1976), *Timanfaya* (1977), *Tauro* (1981), *Tarot de Valverde de la Vera* (1983), *Tlamanalitzli* (1986-1995), *Morfología sonora nº1* (1989), *Danzón, son y mambo* (1991), *Preludio nº10* (2005), *Vértigo en Comala* (2006), *Danza Náhuatl* (2007), *Ceremonia* (2009), *Letanías del polvo* (2010) y *María Sabina* (2010).

PRIMERAS OBRAS MEXICANAS

Sin poder detenernos en el estudio de todas ellas, es necesario mencionar en primer lugar la que lleva por título *Llámalo como quieras*. Está destinada a un solo pianista, que accede al escenario provisto de un metrónomo puesto en marcha con un pulso de 120 por minuto y que puede colocarse, bien en un soporte elevado sobre la caja de resonancia del piano, bien en su interior. El autor concede al intérprete posibilidades abiertas en la elección de algunos fragmentos –indicados en la partitura- aislados por las pausas, que también son de libre duración, determinadas entre ellos. Evidentemente se trata de una obra propia de los primeros años setenta, donde incluye técnicas de interpretación sonora en el piano más allá de las posibilidades convencionales, como consta en las indicaciones.

Llámalo como quieras resulta, desde la perspectiva actual, una obra tan fresca en su ideación como ya histórica en el largo trazo diacrónico que se dibuja a partir de las músicas experimentales europeas y americanas.

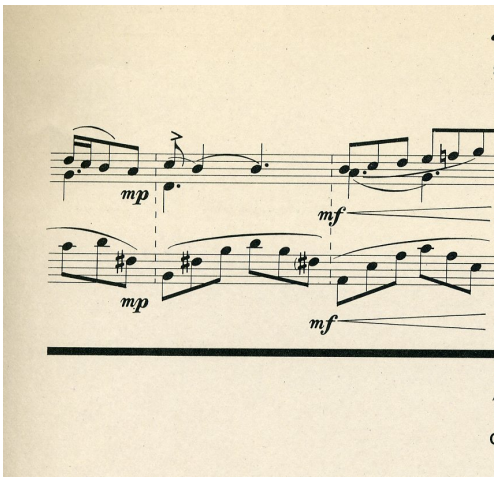
Las indicaciones a la partitura anuncian el sentido de la gestualidad que, más allá de las músicas experimentales de los años cincuenta, encuentran su origen en las propuestas que los futuristas –italianos y soviéticos- se atrevieron a poner en práctica durante la primera década del siglo pasado. La partitura está fechada en 1971 y su componente de innovación frente a la notación tradicional pianística es muy importante.



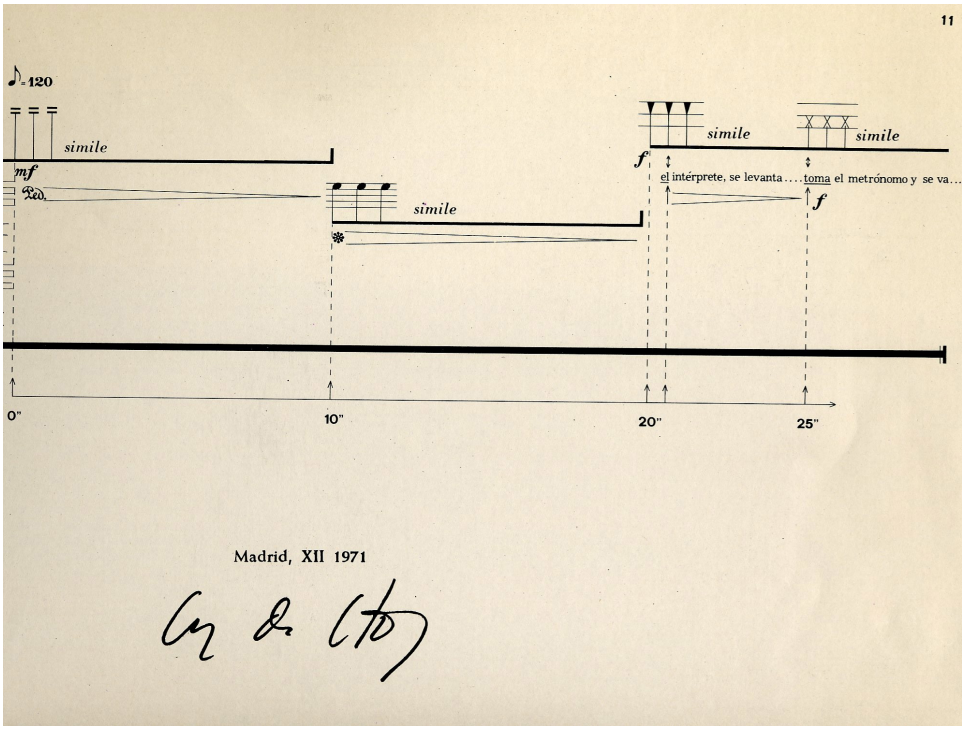
Indicaciones a la partitura *Llámalo como quieras*

En el primer compás se indica ya la actitud y disposición del pianista en el momento de salir a escena, metrónomo en mano.

Llámalo como quieras [1]



Llámalo como quieras, diseño melódico



Llámalo como quieras, salida de escena del pianista (final)

Su estreno tuvo lugar en el Festival de Música Hispana celebrado en Ciudad de México el 4 de octubre de 1972, festival integrado por cuatro conciertos dedicados en su totalidad a la

música española y realizado, gracias a la mediación de Rodolfo Halffter, en el Instituto Cultural Hispano-Mexicano. Tras el éxito de esta primera iniciativa, propuesta por Alicia Urreta, surge la idea de poner en marcha entre ambos, Alicia y Carlos, un proyecto común: una muestra de las creaciones españolas y mexicanas que se estaban desarrollando en aquel momento, lo que podría suponer un interés mayor para ambas naciones que podrían de este modo exponer sus potenciales musicales más recientes.

Es así como surge el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, que en su primera edición integró un total de cinco conciertos: dos de ellos dedicados a teatro musical y música electrónica de manera conjunta; un concierto dedicado a música instrumental, otro a música pianística y, finalmente, un concierto-homenaje a Rodolfo Halffter que incluyó sus *Ocho tientos para cuerda*, que se estrenaba en México y que había sido encargo del Festival Internacional de Granada de 1973, *Cuarteto de cuerda op. 24* –ambas obras interpretadas por el Cuarteto Bellas Artes- así como *Segunda sonata op. 20* y *Tercera sonata op. 30* que interpretó la propia Alicia Urreta, buena conocedora y estudiosa de la música del maestro.

Un total de veintiún representantes de ambos países formaron el elenco de compositores presentes en el mismo. En representación de México, Héctor Quintanar, Manuel Enríquez, Mario Lavista, Manuel de Elías, Carlos Chávez, Alicia Urreta, González Ávila, Fernando Guadarrama y Juan Herrejón. La representación española estuvo a cargo de Ramón Barce, Tomás Marco, Miguel Ángel Coria, Luis de Pablo, Joan Guinjoan, Juan Hidalgo, Joaquim Homs, Jesús Villa Rojo, Ángel Luis Ramírez, Ángel Oliver y Carlos Cruz de Castro. A ellos se unió el nombre de Rodolfo Halffter, representante de ambos países.

En el transcurso de este Festival se estrenan dos obras muy significativas de Cruz de Castro: *Silabario de San Perrault* y *Tucumbalám*. La primera de ellas, *Silabario de San Perrault*, constituye una creación absolutamente original de carácter escénico. Se trata de una composición escrita para doce solistas actores (voces mixtas adultas o infantiles), que emplea como texto el cuento *Caperucita Roja*. En su concepción, Cruz de Castro perseguía el objetivo de conseguir la simultaneidad –en un momento determinado- del todo sonoro que conforma la obra, que formalmente podría estructurarse como un gran canon secuencial e irrepetible que se genera a sí mismo y se autodestruye, lejos de una significación formal tradicional. El estreno tenía lugar el 14 de noviembre de 1973 en la Sala del Instituto Cultural Hispano-Mexicano, con el Grupo Milmandaro bajo la dirección del propio Cruz de Castro.

El nombre *Tucumbalám*, título de la segunda de estas obras, entronca directamente con las raíces de la cultura mexicana más antigua, pues hace referencia a un demonio prehispánico que, según refieren los estudios sobre mitología, desataba el sistema nervioso de los aztecas[271]. Desde la misma sonoridad de su nombre se anuncia un clima de paroxismo sonoro, colorista, que caracteriza también algunas otras páginas posteriores del compositor. Concibió la partitura entre los meses de octubre y noviembre de 1973, durante una de sus estancias en Ciudad de México, a donde había llegado en el mes de agosto de ese año. La estructura de la obra, que está escrita secuencialmente e incluye diferentes componentes

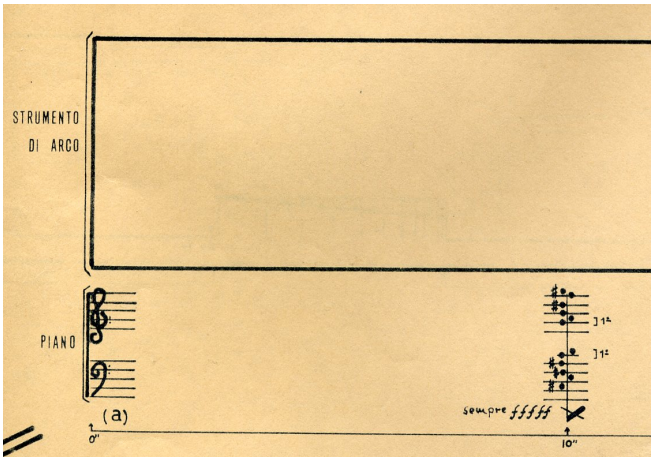
[271] M. Trejo Silva, *Guía de seres fantásticos del México Prehispánico*. Vila Editores. México 2004.

aleatorios, se desarrolla a lo largo de siete secciones que se suceden entre sí en virtud de nexos que proporciona el propio material sonoro; un material que se va transformando progresivamente a lo largo de las secciones a partir de sonidos indeterminados que conducen hasta el eje central de la obra, con la aparición de sonidos de altura determinada.

Al conjunto de cámara se une un grupo de percusión –sección que siempre recibe un tratamiento especial en sus obras- integrado por instrumentos o utensilios de cristal *ad libitum*; los demás instrumentos giran en torno a la percusión, a través de su empleo constante a modo de pedal, sirviéndose el compositor de esta función como elemento de continuidad y fusión con el restante material sonoro.

Tucumbalám, que encierra en su lenguaje el misterio de las raíces mitológicas prehispánicas, une en su planteamiento una doble intención, pues por un lado constituye un reconocimiento a la figura del maestro Rodolfo Halffter a quien está dedicada, y por otro supone un homenaje de agradecimiento a México, a sus cultos y creencias ancestrales sugeridas desde el título.

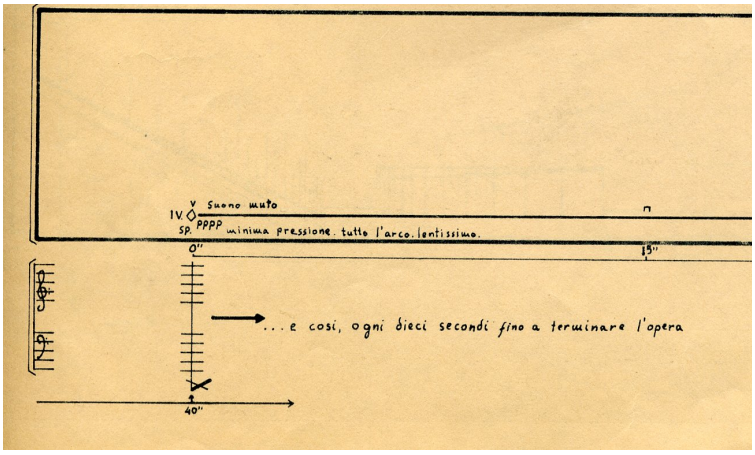
De la misma época y vinculada a México, tanto por el lugar de estreno como por sus intérpretes, es *El momento de un instante II* (1973-1974), una obra escénica con texto del propio compositor destinada a bailarina-cantante-instrumentista-actriz[272], cinco actores, piano y percusión. De manera casi simultánea escribe, también en 1974, *Incomunicación* para piano y cualquier instrumento de arco, una obra que revela la presencia de una notación inédita correspondiente a conceptos sonoros que definen una etapa de experimentación, conceptual y gráfica, en su música. Un piano escueto y rotundo, basado en agrupaciones armónicas que proporcionan la base necesaria para el desarrollo de la obra.



Incomunicación [1]

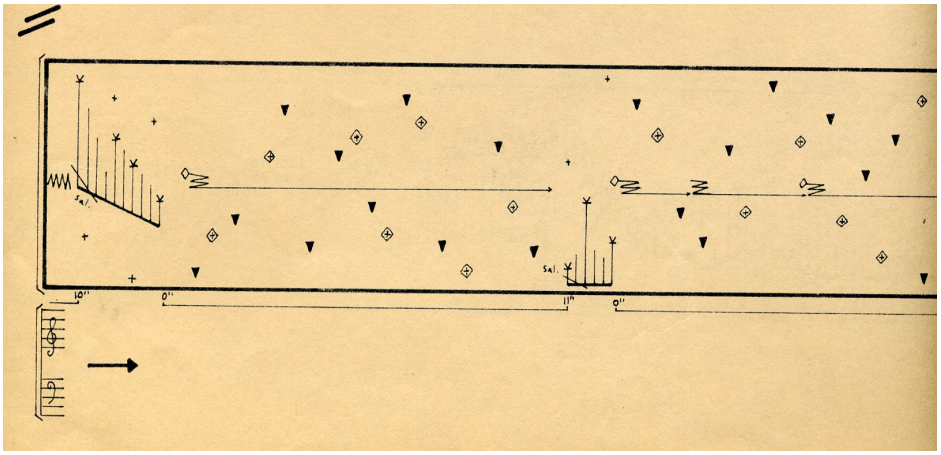
[272] Estrenada en Ciudad de México, con la actuación protagonista de Pilar Urreta –a quien está dedicada la obra- el 20 de diciembre de 1974.

A partir de esta primera entidad armónica los sonidos se prolongan hasta el final de la obra en virtud de una temporalización exacta, pues la estructura inicial da pie a todo el transcurso de la misma.



Incomunicación [2]

Las alturas no determinadas en el instrumento de arco confieren gran libertad al intérprete, que encuentra un punto de apoyo en la base armónica del piano. La obra está dedicada a su gran amigo y colaborador asiduo en los Festivales Hispano- Mexicanos de Música Contemporánea Manuel Enríquez, protagonista de su estreno junto al pianista Jorge Noli en Ciudad de México el 7 de septiembre de 1974.



Incomunicación

La organización del segundo Festival Hispano-Mexicano que debería celebrarse en 1974 estuvo a punto de malograrse. Motivos desconocidos, nunca aclarados suficientemente ni siquiera a los propios promotores, llevaron a la dirección del Instituto Cultural Hispano-

Mexicano a rechazar su celebración, argumentando dificultades económicas para sostenerlo y ofreciendo la posibilidad de transformarlo en bienal, siempre que quedase suspendido ese año. La adversidad no desanimó a sus organizadores, quienes buscaron apoyo en otras instituciones mexicanas como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Universidad Metropolitana, Universidad Autónoma de México (UNAM), el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, o en entidades españolas como el Ministerio de Cultura y el de Asuntos Exteriores, así como el Ayuntamiento de Madrid.

A pesar de estas colaboraciones se vieron obligados a recurrir a la ayuda de diversos amigos de Alicia Urreta, entre ellos varios artistas plásticos mexicanos que llegaron a realizar una subasta pública de obras cedidas a fin de recaudar los fondos suficientes. Finalmente el festival se celebraba utilizando como sede el salón de actos de *El Ágora*, conocida galería de la capital cuyo propietario, el empresario Alfredo Thein, apoyó el proyecto sin reservas. También en esta ocasión fueron cinco los conciertos ofrecidos: dos de ellos dedicados a teatro musical, música instrumental con electrónica, uno a música instrumental, otro a música contemporánea para piano y otro a ópera de cámara.

Tras un lapso de un año, en el que una compleja situación política mantuvo en compás de espera las actividades musicales inauguradas en 1973, entre los meses de octubre y noviembre de 1976 se celebraba el Tercer Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea. Tampoco esta edición estuvo exenta de dificultades organizativas, como refiere Cruz de Castro:

> *"El segundo contratiempo surge en vísperas del tercer festival, que por causa de la fuerte devaluación del peso mexicano y coincidiendo con el final del sexenio presidencial, los comprometidos patrocinadores para ese año se retiran de la noche a la mañana, avecinándose otra vez lo que parecía que iba a ser el sino del festival –la desgracia-, acentuándose las dificultades para impedir una vez más su interrupción"*[273].

Pero el proyecto sale una vez más adelante y se celebra en el marco del teatro del Ballet Folklórico de Amalia Hernández. Al año siguiente, bajo el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) y el Ballet Folklórico de México, se organiza el IV Festival Hispano-Mexicano. Su celebración tiene una resonancia aún mayor que las anteriores. Los contactos personales e institucionales que Carlos Cruz de Castro mantiene con la vida musical de México se intensifican en estas fechas. En 1977, año de la cuarta convocatoria, el compositor madrileño viaja a México especialmente invitado por una entidad cultural relacionada con la universidad mexicana para desarrollar ocho lecciones, con audiciones en vivo, en torno a la música española y mexicana del siglo XX. Justamente en este mismo año, la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música le otorga el "Primer Premio de Música" por la promoción de la música contemporánea, acto que tiene lugar durante la celebración del IV Festival Hispano-Mexicano.

[273] Carlos Cruz de Castro, "La experiencia de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea", Diario *El País*, Madrid 3 de febrero de 1978.

Fieles a su deseo de dedicar espacios suficientes a la música instrumental, electroacústica y a la danza programaron seis conciertos con abundante representación de ambos países[274]. La parte coreográfica estuvo representada en el trabajo de Pilar Urreta, así como por el Grupo Quanta, que ofreció una muestra de su línea de acción con *Forma abierta de música y danza*, para grupo de improvisación y cinta. Un total de treinta y tres obras, de las cuales dieciocho fueron estrenos mundiales, lo que supone un hecho sin precedentes en el ámbito de los festivales internacionales.

Pero, además, junto a los seis conciertos ofrecidos como actividades propias del festival entre noviembre y diciembre de 1977, se organizó una exposición de partituras hispano-mexicanas bajo el título *Gráficos musicales contemporáneos*. En esta muestra de carácter sonoro-visual se detecta, por un lado, la consolidación progresiva de los lazos culturales y musicales hispanomexicanos, a la par que se constata un antecedente inmediato de la que será la más importante exposición de obras contemporáneas españolas en México, que se organiza al año siguiente en el CENIDIM con motivo del V Festival Hispano-Mexicano.

Su realización fue posible a través de la petición de Cruz de Castro a numerosos músicos españoles, de quienes solicita personalmente su colaboración, implicándoles así de forma directa en un proyecto en el que él mismo relega cualquier tipo de protagonismo. La obras cedidas tendrían por destino el depósito como donación al *Centro Nacional para la Investigación, Documentación e Información Musicales Carlos Chávez*. En la labor desarrollada por Cruz de Castro, responsable personal y directo en esta empresa –puesto que él mismo gestionó la donación de las partituras y transportó materialmente desde España todas las obras cedidas-, queda de manifiesto una vez más su empeño por conectar la creación sonora contemporánea de ambos países. Un total de ciento noventa y tres partituras fueron entregadas para su depósito en el CENIDIM; a ellas se sumarían más tarde muchas otras que fueron aportándoses en sucesivos festivales.

La celebración del V Festival, entre los meses de noviembre y diciembre de 1978, estuvo patrocinada por el INBA, la SACM, Ballet Folklórico de México y Embajada de España. En el transcurso de este V Festival tiene lugar el estreno de una de las obras más valiosas del catálogo de Cruz de Castro: *Mixtitlan* (1975). Se trata de una obra sumamente interesante, no sólo desde el punto de vista de su concepción ideológica sino como inicio de una aventura sonora que aúna principios culturales, lingüísticos y sociológicos de dos mundos. La esencia del planteamiento contenido en una obra vocal de semejante profundidad, abre un campo de infinitas sugerencias para el investigador dispuesto a adentrarse en la sonoridad de las lenguas naturales, del *náhuatl*, tal y como Cruz de Castro lo aborda partiendo de diversos manuscritos del siglo XVI. Fray Bernardino de Sahagún[275] recoge a través de sus informantes el nombre de *mixtitlan*, que quiere decir "entre nubes, entre niebla", según se cita en la primera versión íntegra con texto en castellano del manuscrito conocido como *Códice Florentino*. Desde el punto de vista histórico y

[274] *Ibid*. nota 5

[275] *Historia general de las cosas de Nueva España.* Alianza, Sociedad Quinto Centenario. Madrid, 1988; 2 vols, p. 893. Se refiere al término ofreciendo la traducción "Entre nubes, entre niebla"; también con la expresión "Mixtitlan ayauhtitlan oquizaco", cuyo significado es "Vino a salir de las nubes, de la niebla".

lingüístico debe diferenciarse el dialecto *náhua* del *náhuatl* clásico o *azteca*. El primero de ellos, el *náhua*, está asociado a los toltecas, y se desplaza con ellos camino del Sur hacia la actual Guatemala, Nicaragua, Honduras, El Salvador o Costa Rica; el segundo –que es fundamento de esta obra- como dialecto azteca, o *náhuatl*, que se va extendiendo con su pueblo por Mesoamérica. De tal modo que el azteca o *náhuatl* clásico fue la lengua del imperio, y en tal grado era más perfecta que las demás del grupo que éstas eran consideradas como *bárbaras* por los grupos mexicanos.

Según refiere Soustelle, *"el náhuatl posee todas las cualidades que exige una lengua culta. Su pronunciación es fácil, armoniosa y clara. Su vocabulario es muy rico, y los procedimientos de composición que le son propios permiten crear todas las palabras indispensables, especialmente en el campo de la abstracción"*[276]. Y así lo entendemos desde el punto de vista lingüístico como fuente escrita de una parte importante de textos que asisten al investigador en la interpretación de la historia del antiguo México. Cuando los conquistadores españoles arriban al territorio que hoy delimita México encuentran una población de habla maya, pero su penetración –según refiere Garibay- no culmina hasta el 13 de agosto de 1521, y tiene lugar en los pueblos de habla *náhuatl*. Muy bien describe Fray Toribio Benavente de Motolinía en su *Historia de los indios de la Nueva España* la predisposición de los indígenas para el aprendizaje con un lenguaje musical tan distinto del suyo propio[277].

Portada de la partitura *Mixtitlan*

[276] Jacques Soustelle, *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole*. Hachette. París, 1955; también hay referecia interesantes en los estudios de Ángel M. Garibay*, Historia de la Literatura Náhuatl* (México 1953, 1954), *Poesía Indígena de la Altiplanicie* (México 1940, 1952, 1962), *Panorama Literario de los Pueblos Náhuas* (México 1963), y sus trabajos en *Historia Tolteca Chichimeca*, en edición facsímil de Mengin, Copenhague 1942; también en el manuscrito de *Huehuetlatolli* de la Biblioteca Nacional de París, y manuscrito inédito recogido por Fray Andrés de Olmos en la Biblioteca del Congreso de Washington.

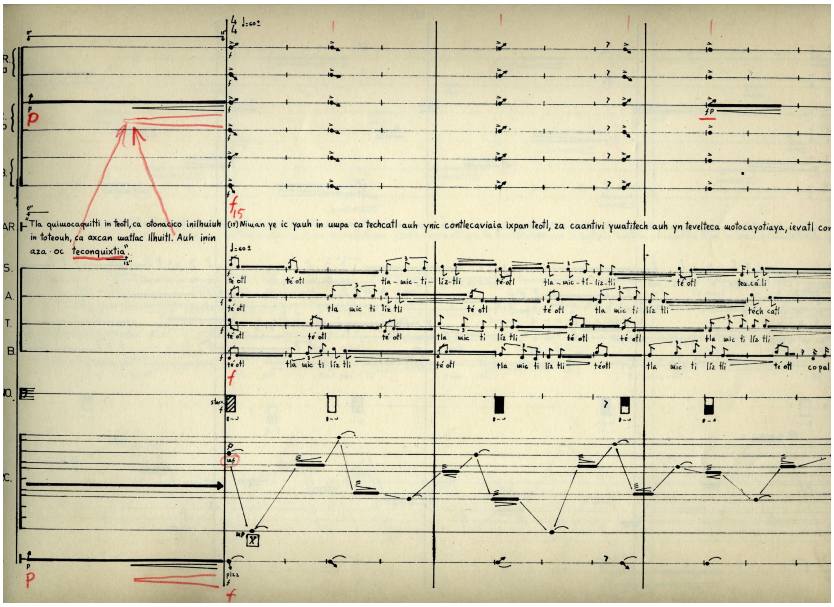
[277] *Historia de los indios de la Nueva España*. Castalia, ed, de Georges Baudot. Madrid 1985.

Mixtitlan fue el nombre elegido por Cruz de Castro para una obra destinada a narrador, coro y grupo instrumental, impresionante por la fuerza de su contenido sonoro, por la profundidad que sugiere un mundo histórico asociado al universo mágico que tan bien conoce el autor. A través de los manuscritos *nahuas*[278] se infiere un halo de desconcierto, de confusión, una nebulosa que rodea los presagios anunciando la venida del dios identificado como manifestación de Quetzalcóatl. La obra nos sumerge en un relato fragmentario, al hilo de los textos relacionados con la caída de Tenochtitlan, que parte de los primeros presagios y culmina con la llegada de Hernán Cortés.

Así se describen las premoniciones que acontecen en día, mes y año anunciados en los primeros fragmentos de los textos incluidos en la partitura de Cruz de Castro:

Quil mach iztac cuixin tlazontechica mintineca
patlantinenca mocanauhtinenca in inpan in tulteca,
amo hueca.
Quil centetl tepetl itoca Zacatepetl tlatlaya.
In yohualtica hueca necia inic tlatlaya:
in tlecuezallotl hueca yahuaya

(*Dizque un halcón blanco con la cabeza atravesada por la mitad con una flecha anduvo volando, se estuvo cerniendo en los aires de los toltecas no muy alto.*
Dizque cierta montaña llamada "montaña de la grama" ardía. Por la noche se veía a lo lejos cómo ardía: las llamas se alzaban altas).



Mixtitlan [55-58]

[278] *Nahuas* es la forma plural de ese idioma, empleada para referirse a las lenguas yuto-aztecas, que integra los idiomas de la extensión noroccidental de Mesoamérica, de muchos del Norte, de yaquis y pimas y de los recolectores de la Gran Cuenca (Véase P. Carrasco: *Historia de América Latina; América indígena*. Alianza. Madrid 1985; pp. 37-102)

Desde el punto de vista de la entonación, se requiere un narrador experimentado en el empleo de los recursos necesarios para llevar a cabo una teatralización interpretativa en consonancia con las diversidades de ánimo y diferencias de carácter que se desarrollan en el devenir de la obra a través del texto. La narración se ajusta a la misma naturaleza de la obra, y así en ocasiones resulta *"semitapada por la música y coro en distintos momentos, recayendo en diferentes partes de unas versiones a otras, al no ajustarse exactamente el ritmo de la narración al que llevan el resto de los intérpretes, excepto en aquellas partes en donde sí tiene que existir una simultaneidad"*[279]. Un tanteo inicial de las posibilidades que ofrecen los sonidos naturales del *náhuatl* ofrece esta gestualidad musical controlada, incluso en la gran diversidad de recursos empleados. Hasta ese punto el director debe acoplarse, no a una medida metronómica predeterminada –que por otra parte resulta aproximada- sino al ritmo propio de la narración, salvo las estructuras de carácter repetitivo que funcionan, en ese sentido, de manera independiente.

En *Mixtitlan* se muestra el sentido de la música, tal y como se concibe en la cultura azteca, como vehículo de comunicación pero, además, se recupera su significación como elemento intangible del contacto con los dioses y su presencia en mitos y leyendas de origen *nahua*.

Examinando las páginas del catálogo de Cruz de Castro en las que el compositor hace uso de la voz es posible reconocer los distintos momentos por los que ha ido transitando su estética como creador, pues quedan reflejados en un tratamiento, bien en función exclusivamente del elemento vocal sobre el que se centra la ideología sonora de la obra, bien como parámetro de contraste tímbrico o rítmico en su caso. Así, en *Vocales* (1969) usa por vez primera la aleatoriedad en la voz; *B-4* (1970) emplea una rima de Bécquer; en *Apertura* (1972) la voz se asocia a una función de cotidianeidad; el *Silabario de San Perrault*, que ya hemos mencionado, está escrito sobre un canon continuo; *Anuario* (1974) es una obra que puede cantarse en varios idiomas simultáneamente por cuerdas o voces individuales; *El momento de un instante* (1974) es una página escénica sobre un texto propio; *Mixtitlan* –ya mencionada- usa un texto *náhuatl* según diversos informantes de Sahagún; *De Nativitate Domini* (1975) emplea textos proféticos de la Biblia; *Cinco canciones* (1979) se construyen sobre la base de otros tantos poemas de Eugenio Padorno; en todas ellas la voz es razón del discurso sonoro, y en todas ellas el tratamiento es diferente, puesto que diferente ha sido su intencionalidad:

> *"Desde el timbre de la voz como causa, con carácter instrumental, a la palabra expresada, enfatizada, en función de lo que un texto dice, aparece la voz denotando la variedad conceptual que de ella he tenido en el momento de elegirla. La elección de la voz en mis obras ha sido coherente con la elección de un instrumento determinado en obras puramente instrumentales, dependiendo la elección de la voz no siempre por la existencia de un texto, sino por responder, a veces, a una necesidad o exigencia de la característica estructural que tuviera la obra"*[280].

[279] Notas a la edición de *Mixtitlan*. Alpuerto. Madrid 1975. La obra se estrenó en Ciudad de México el 5 de diciembre de 1978, con Antonio Cepeda, el Coro de Bellas Artes y los solistas de la Orquesta Sinfónica Nacional de México bajo la dirección de Carlos Cruz de Castro.

[280] Anotaciones de la correspondencia personal con el compositor.

Tarot de Valverde de la Vera (1983) refleja precisamente una síntesis de los anteriores tratamientos que Cruz de Castro ha conferido a la voz; sin embargo en ella se añaden aspectos contextuales y formales totalmente novedosos. Su fundamento nos remite a un libro de poemas homónimo cuyo autor es Hugo Gutiérrez Vega (Guadalajara, Jalisco 1934)[281], inspirado en una lectura de tarot que le fue realizada al poeta mexicano por un anciano de Valverde de la Vera, en tierras extremeñas, durante una visita a España en diciembre de 1979. A partir de sus poemas Cruz de Castro compone un ciclo estructurado en veintidós partes –que se corresponden con los poemas de Gutiérrez Vega- más una "Predicción" que se ofrece al comienzo de la obra y se repite al final.

De las setenta y ocho cartas del tarot, veintidós constituyen los arcanos mayores, simbolizando las fuerzas espirituales y las materias que dan vida al cosmos, también relacionadas con los elementos aire, fuego, tierra y agua. El tarot, entendido como la clave de los misterios, nos lleva a adentrarnos en el mundo mágico de los símbolos, solamente revelados a través de sus arcanos que nos hablan y comunican un mensaje oculto. En la partitura creada por Cruz de Castro –destinada a soprano, contralto, tenor y barítono solistas y orquesta- se ofrece la posibilidad de ordenar cada arcano en la disposición que los intérpretes deseen, siempre y cuando se cumpla una única condición: que la "Predicción" sea ofrecida al inicio y repetida íntegramente al final.
Las piezas correspondientes a los arcanos se caracterizan por estar integradas por unas determinadas notas y sólo esas, aunque puedan intercambiarse como decimos, al igual que ocurre en una tirada de cartas. La "Predicción", en cambio, debe respetar su presencia y función de abrir y cerrar la obra, puesto que es la única pieza que tiene introducción y coda orquestal, y porque además presenta un material basado en los sonidos *si* y *sol*, equivalentes a las letras H y G correspondientes a las iniciales de Hugo Gutiérrez. Se crea así un contexto sonoro idóneo para ambientar este juego adivinatorio en el que el compositor intenta traspasar la barrera de lo real, perdiéndose en el mundo de la imaginación posibilista.

[281] Gutiérrez Vega, Premio Nacional de Poesía de México en 1976, profesor, periodista, diplomático, actor y director de teatro, estuvo al frente del Departamento de Actividades Culturales de la UNAM y ocupó las consejerías culturales de su país en las embajadas de Inglaterra, Italia y España.

Tarot de Valverde de la Vera: El viaje [1-6]

Tarot de Valverde de la Vera fue compuesta en 1983, entre México y Madrid. Cada pieza de las que integran esta obra –el loco, el ilusionista, la sacerdotisa, la emperatriz, el emperador, el pontífice, el amor, el viaje, la justicia…- sugiere una manera personal de desarrollar el subconsciente mediante sus sonidos, ayudando a conformar una visión del cosmos y su revelación por medio de los arcanos. Sus páginas se impregnan sucesivamente de la energía del autor, como si se tratase de cartas que, al barajarlas, pasan su fuerza enigmática de una a otra a través de las manos. En la interpretación comienza el juego, y sólo entonces es posible escuchar el significado de su mensaje.

En 1983 el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea cumple su primera década de existencia. Tras estos diez años, el espíritu de sus promotores continua en alza, como se desprende de sus palabras con motivo del décimo aniversario:

> *"Un camino de diez años es suficientemente largo como para proporcionar la satisfacción de una perspectiva justa, pero es también lo sensiblemente corto para inquietarse ante todo lo que queda por hacer. Entre estas dos situaciones buscamos el equilibrio de las diversas expresiones musicales en las programaciones, la confrontación de lo –en apariencia- contradictorio, en ajuste entre proyectos y realidades, tratando de encontrar, en este territorio de conciliación de intereses y esfuerzos que es el concierto, la realidad verdadera de la música y ¿por qué no? lo real, maravilloso que le es inherente"*[282].

[282] C. Cruz de Castro/A. Urreta, notas al programa de presentación del X Festival Hispano-Mexicano de Música Española Contemporánea. México, septiembre-octubre 1983.

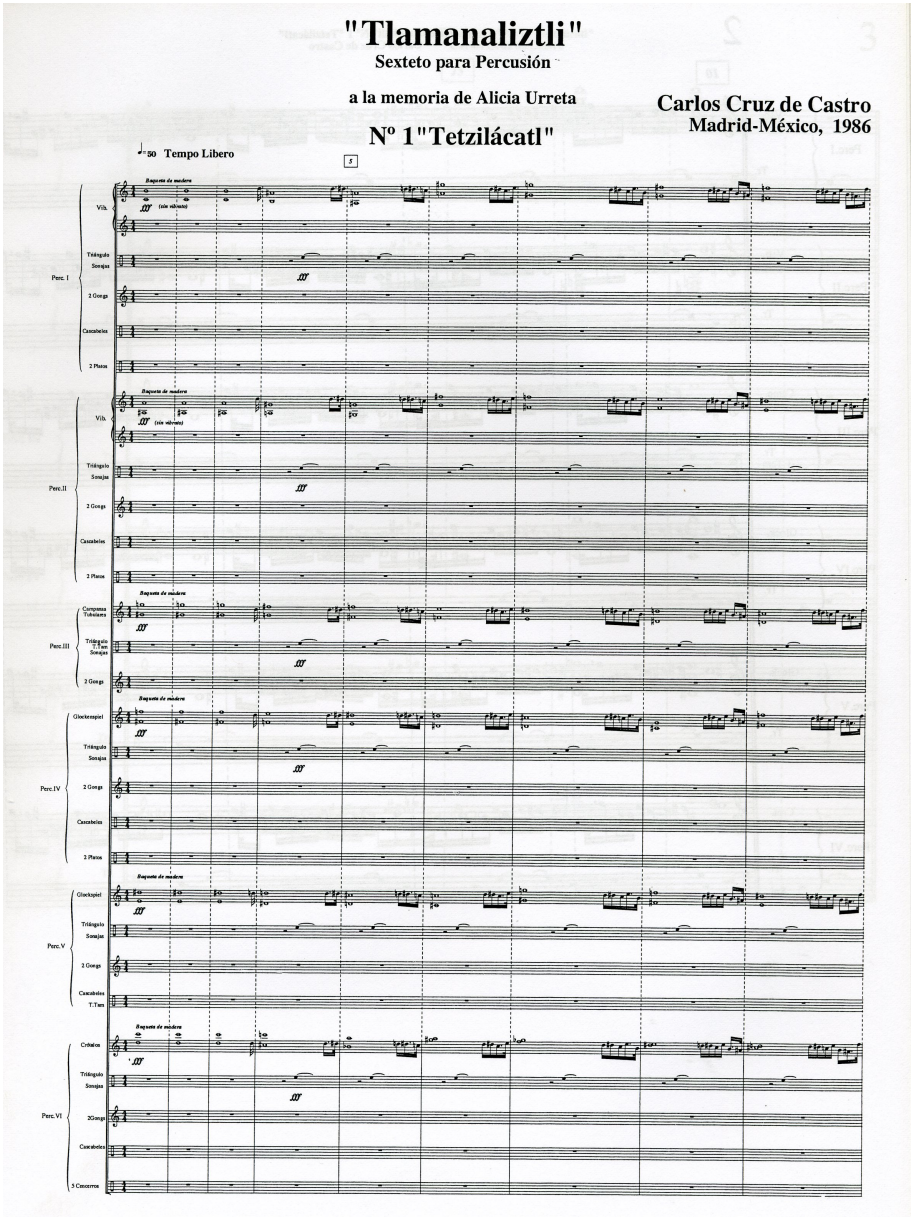
Esa inquietud ante el largo camino por recorrer que entonces se planteaba como meta ulterior y necesaria, quedaría pendiente, suspendida en un compás de espera sin fin, sin solución de continuidad.
El fin de los festivales de ningún modo restó un ápice de ilusión, mantenida hasta el final por sus creadores. Por lo que respecta a Alicia Urreta, el ímpetu inicial se prolongó hasta el final de sus días. En cuanto a Carlos Cruz de Castro, hemos de decir que –más allá del entorno de estos festivales- ha mantenido siempre una postura de ideas muy claras sobre las relaciones entre España e Iberoamérica y la necesidad renovada de su afianzamiento.

TLAMANALIZTLI. OFRENDA A ALICIA URRETA

En diciembre de 1986 muere Alicia Urreta, pianista y compositora mexicana a quien se le debe un merecido reconocimiento, no solamente por su colaboración junto a Cruz de Castro en la organización del Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, sino aún más por la importante labor que llevó a cabo en su país en pro de la música contemporánea. Alicia Urreta se involucró también en el Congreso Nacional de Música Mexicana, cuyo resultado fue la creación del Consejo Nacional de la Música, del que ella misma fue miembro y que se hizo cargo de la mayor parte de las actividades musicales del país.

Tras su fallecimiento, Cruz de Castro emprendió la creación de una obra dedicada a la memoria de la que fue amiga y compañera durante tantos años, el *Sexteto para instrumentos de percusión*, en el que quedarían reflejadas las principales fuentes sonoras que encontramos en la historia musical azteca más antigua. Estas fuentes se hacen presentes en las cuatro partes bien diferenciadas que constituyen el *Sexteto*, que están caracterizadas individual y tímbricamente en razón de su dotación instrumental. La primera de ellas emplea instrumentos de naturaleza metálica, la segunda instrumentos de madera, la tercera de membrana y la cuarta una instrumentación mixta de los tres anteriores, añadiéndose un carácter descriptivo.

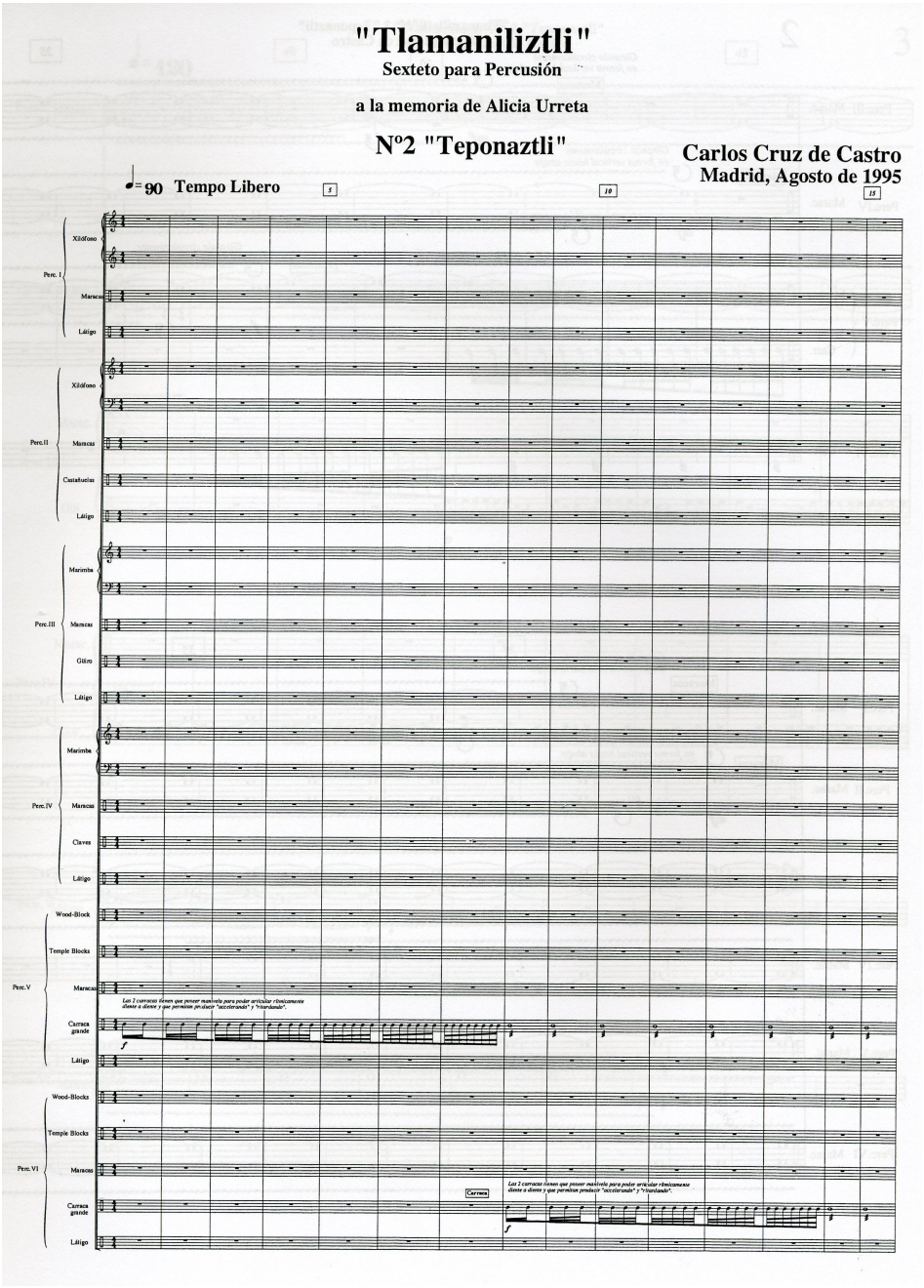
La composición de la partitura, que ha experimentado una larga gestación entre 1986 y 1995, lleva hoy por título *Tlamanaliztli* (*Ofrenda*), y está presidida por un criterio de libre ordenación, de forma que sus partes puedan ser interpretadas de manera individual, como obras independientes, o bien de manera conjunta. Las dos primeras –metal y madera- quedaron concluidas en 1987, y hasta 1995 no se terminó la tercera, escrita para membranas; queda pendiente aún la cuarta, que resultará ser un compendio de los tres colores tímbricos anteriores. No obstante la estructura general de la obra quedó ya configurada conceptual y formalmente en su planificación inicial.



Tetzilácatl [1-9]

Los títulos que designan cada parte se corresponden con los nombres del *náhuatl* que revelan la esencia de sus timbres por designar materiales concretos. *Tetzilácatl* es el nombre de la primera parte, que hace referencia a un instrumento azteca fabricado en metal, con forma de plato. Fray Bernardino de Sahagún recoge esta palabra en su *Historia General de las cosas de Nueva España* con el significado de "caña torcida; sonaja". Cruz de Castro selecciona aquí diversos instrumentos asociados al metal –vibráfono, platos, sonajas, cascabeles, glockenspiel, campanas tubulares, crótalos cromáticos…

La segunda parte lleva por título *Teponaztli*; así se denomina al tambor cilíndrico mexicano, asociado en su origen a un carácter sagrado y formado tradicionalmente por un tronco de árbol hueco, en cuya parte superior aparece una hendidura en forma de H que presenta dos lengüetas de tamaño diferente, capaces de producir sonidos distintos al efecto de la percusión en un intervalo aproximado de tercera. La instrumentación empleada en esta segunda pieza de la partitura consta de xilófono, marimba, latigo, maracas (empleadas en sentido circular y de manera vertical hacia abajo), castañuelas, güiro, claves, wood-block, temple-block y carracas provistas de manivela que permita articular, diente a diente, los *accelerando* y *ritardando* que se indican en la dinámica.



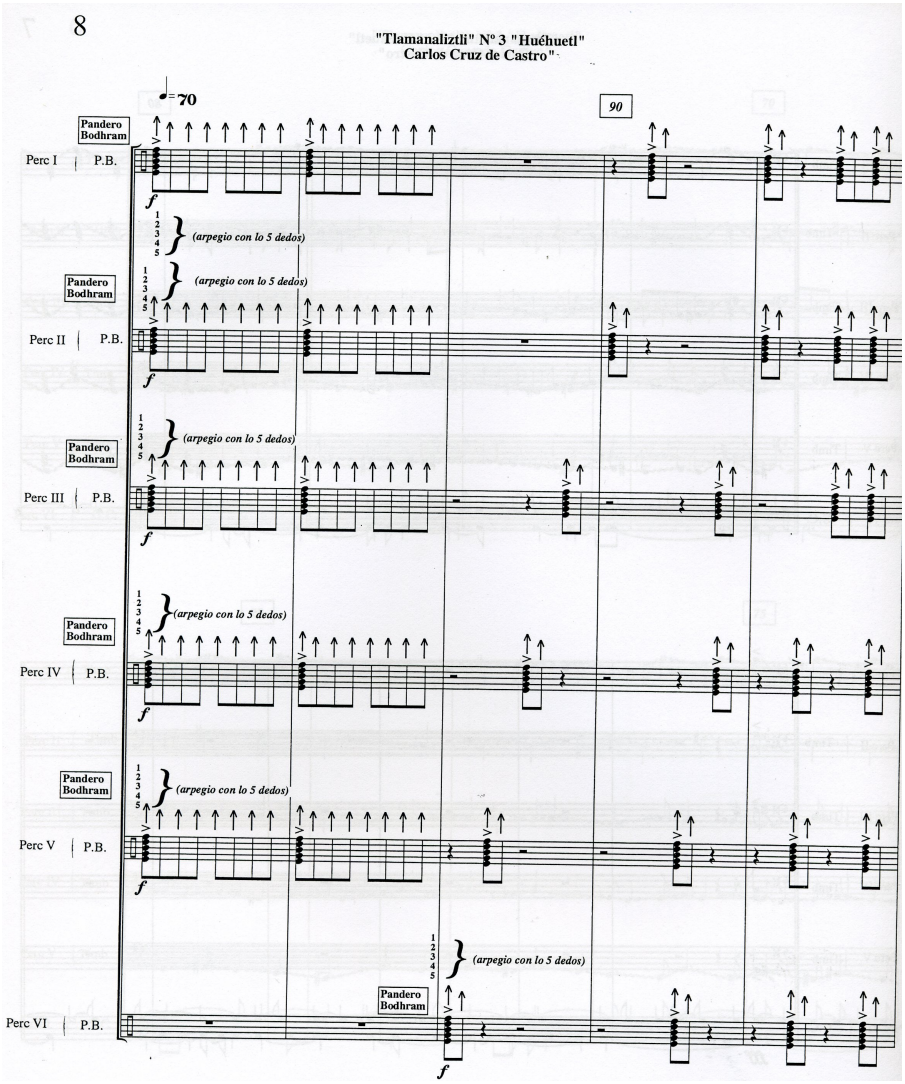
Teponatztli [1-15]

Aunque posteriormente este tambor mexicano de hendidura que da nombre a la segunda parte de la obra se utilizó como acompañamiento de la danza popular, no es posible sustraerse en esta parte de *Tlamanaliztli* al carácter solemne y ceremonial que presidía las intervenciones del *teponaztli* (que en ocasiones era acompañado por otros instrumentos), tallado en variedades zoomórficas y dotado de indudable significación mágica y simbólica. El *teponaztli*, junto al *huéhuetl* –que da nombre a la tercera parte de la obra- constituyen los instrumentos principales utilizados en los cantos dedicados a los dioses. Ambos se asocian en sus orígenes más remotos a una personificación o representación terrestre de dos semidioses que fueron desterrados por el sol.

Huéhuetl (literalmente en *náhuatl* "tambor de membrana") es el título de la tercera parte, en la que se hace uso de muy variados instrumentos de membrana. Las referencias a sus orígenes y presencia en la historia musical azteca son distintas, y no podríamos precisar con exactitud si existe una relación más o menos directa con los *Huehuetéol* (que designan al dios viejo, también dios del tiempo o, según Fray Bernardino de Sahagún, dios del fuego) e identificado por algunos especialistas como Alcina Franch como uno de los dioses más antiguos del panteón mesoamericano.

La cuarta y última sección del sexteto llevaría por título *Cuicoyanoliztli*, que significa "danza, canto, celebración con danzas". La etimología de esta palabra *náhuatl* está emparentada con otros términos como *cuicacalco* (el lugar de la casa del canto) o *cuicacalli* (la casa del canto, la escuela de canto y de danza), si bien resulta arriesgado ofrecer versiones más concretas en el empleo del término, por cuanto el desarrollo musical mexicano anterior a la conquista es muy grande. Fray Bernardino de Sahagún, así como José de Acosta, Diego Durán o Jerónimo de Mendieta, entre otros, nos hablan de una intensa actividad musical indígena. También, y muy especialmente, Gabriel Saldívar[283] constata el significado histórico de la música en esta época, de la que principalmente destaca el valor de los cantos de carácter monódico acompañados por variados instrumentos de percusión. Esta última parte de la obra no ha sido aún concluida, si bien su concepción como pieza integrante del conjunto fue ya descrita en su concepto y diseñada formalmente desde su origen. Los componentes temáticos de *Tlamanaliztli*, así como su organización estructural, se manifiestan de este modo con ese carácter profundo y complejo que el compositor les otorga desde la idea constructiva primigenia.

[283] Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*. Instituto Nacional de Bellas Artes. México 1934.



Huéhuetl [87-91]

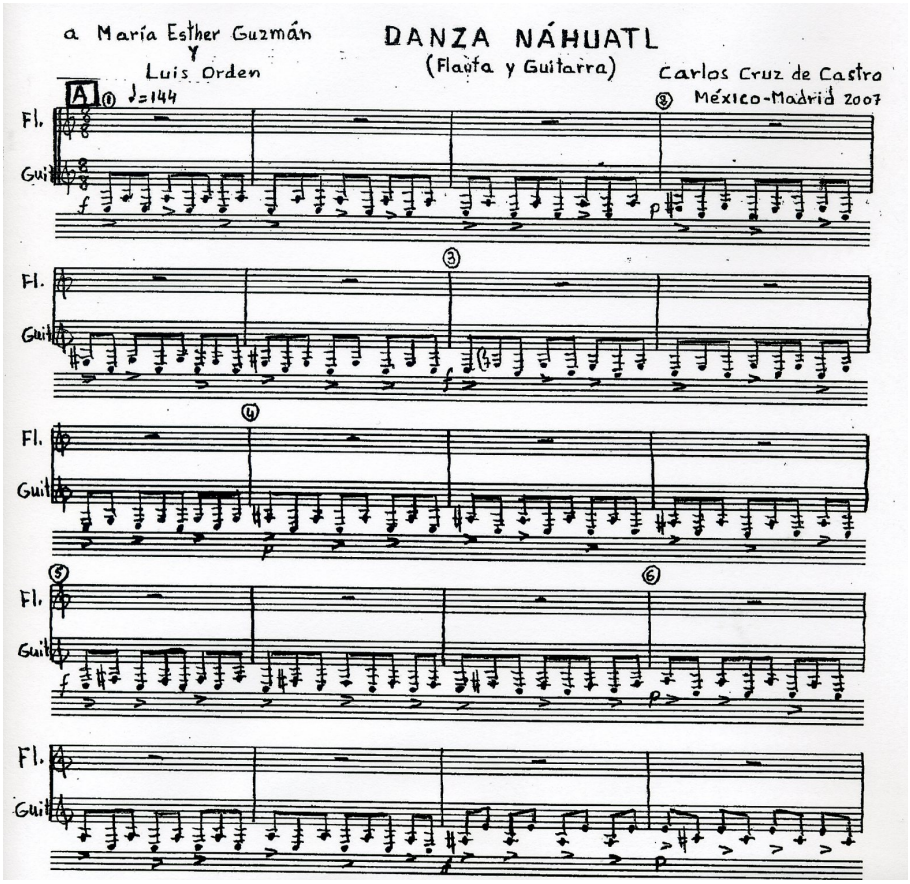
NUEVAS OBRAS MEXICANAS

Como prolongación del interés manifestado por Cruz de Castro en una obra temprana como es *Mixtitlan*, encontramos en su catálogo la obra *Danza Náhuatl*, compuesta en 2007 para flauta travesera y guitarra. Junto al trasfondo histórico y la sonoridad de la lengua que despertaron entonces el interés del compositor, se manifiesta ahora en una página

instrumental el deseo de preservar la esencia de una cultura que ha pasado a formar parte de su propia existencia:

> *"El concepto del sincretismo náhuatl me ha servido para estructurar una obra con la utilización de elementos rítmicos y tímbricos derivados de algunos motivos de la música y danza indígenas. En la Danza Náhuatl no he extraído elementos concretos del indigenismo musical, no he hecho una cita ni he incorporado ni trasladado el folklore prehispánico a mi música, sino que he realizado una especie de aprehensión subjetiva del sincretismo náhuatl a la manera de una radiografía en la que sólo traslucen aristas"*[284].

La obra está dedicada a la guitarrista María Esther Guzmán y al flautista José Luis Orden.



Danza Náhuatl [1-20]

[284] C. Cruz de Castro, notas a la partitura de *Danza Náhuatl*.

El lenguaje expresivo de Cruz de Castro ha manifestado constantemente una especial predilección por el piano, como lo revelan las obras que nutren los últimos quince años de su catálogo en este género: *Preludio nº 1. Simetrías para Colien*, *Bartokiana*[285] y *Scherzo*[286] (1995), *Los elementos: nº 1 La tierra, nº 2 El agua, nº 3 El aire, nº 4 El fuego* (1996-97), *Estudio en teclas blancas* (1998), *Barcarola* y *Estudio nº 3. De cuartas* (1999), *Preludio nº 2* (2001), *Preludio nº 3. Víctor* y *Preludio nº 4* (2002), *Preludio nº 5*, *Preludio nº 6. Bali*, *Preludio nº 7*, *Preludio nº 8* (2003), *Preludio nº 9*[287] (2004), *Estudio nº 4. Interválico* y *Preludio nº 10* (2005), *Vértigo en Comala*, *Preludio nº 11. Perales de Santander* y *Estudio nº 5* (2006), hasta las últimas por ahora de sus páginas pianísticas: *Apoteosis de Scarlatti* (2007), estrenada por Brenno Ambrosini (a quien está dedicado) en la Fundación Juan March de Madrid, *Preludio nº 12. Gáldar* dedicado a la memoria de Pedro Espinosa, *Preludio nº 13* (2008) dedicado a Zulema de la Cruz en su cincuenta aniversario y *María Sabina* (2010).

Entre estas obras, *Preludio nº*10, *Vértigo en Comala* y *María Sabina* pueden adscribirse a este grupo de obras directamente vinculadas a la relación que el compositor mantiene con la historia y cultura mexicanas. Hasta la fecha, Cruz de Castro ha compuesto quince preludios para piano, obras de factura formal rigurosa y planteadas siempre desde una condensación de ideas sonoras que no pretende un gran desarrollo temporal. Bien al contrario, se trata de páginas de breve duración, una brevedad calculada para cada una de ellas, también en el *Preludio nº 10*, como manifiesta su autor:

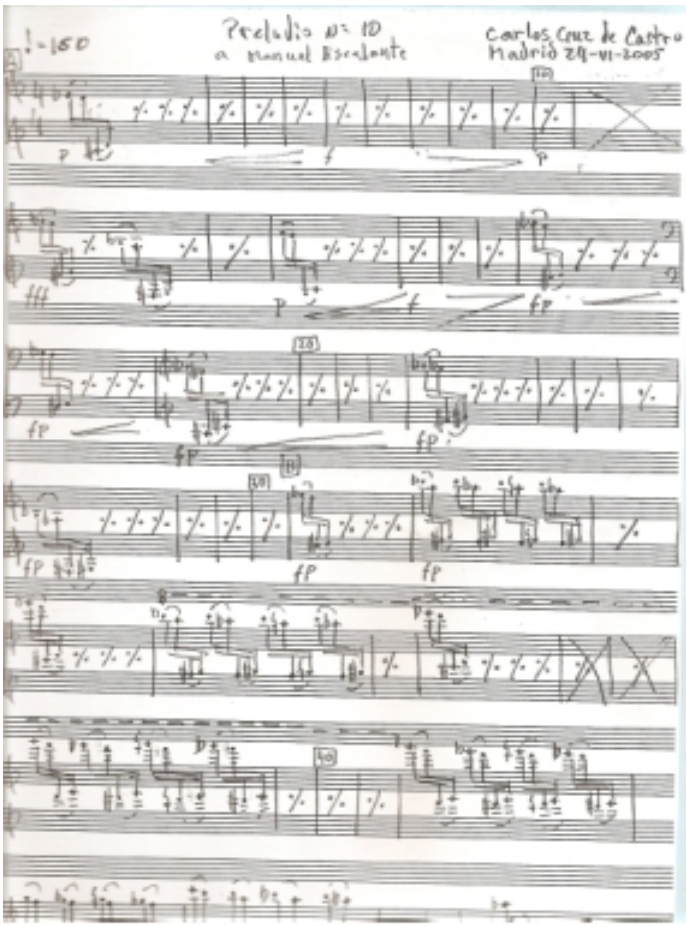
> *"La brevedad del Preludio nº10, dos minutos aproximadamente y con una articulación de trémolo de semicorchea con tempo vivo a la manera de un continuo, me sugiere el problema que suele plantearse entre el material sonoro y la duración de la obra, entre el tempo y la articulación elegidos. Todas mis obras de breves duraciones suelen ser rápidas, ya que con uno, dos o tres minutos de duración el margen de desarrollo se reduce si el tempo es lento al no haber espacio para elaborar un desarrollo. La breve duración implica mayor velocidad para dar cabida a más música. El material sonoro elegido nunca debe ser independiente de la duración de la obra, y la duración total de una obra es, pues, un elemento estructural que está relacionado con el contenido sonoro. Tempo, contenido sonoro y duración estructural no son elementos independientes sino interdependientes"*[288], de manera que velocidad y duración son producto de una estructuración del material sonoro seleccionado en función del tiempo.

La obra fue compuesta para el pianista mexicano Manuel Escalante, protagonista de su estreno en la ciudad mexicana de Valladolid, Yucatán, el 27 de julio de 2005.

[285] Compuesta por encargo de Magyar Radio con motivo del cincuenta aniversario del fallecimiento de Bartok, a cuya memoria está dedicada la obra.

[286] Por encargo de la revista *Scherzo* para conmemorar su primer aniversario.

[287] Dedicado a Claudio Prieto con motivo de su setenta aniversario.



Preludio nº 10

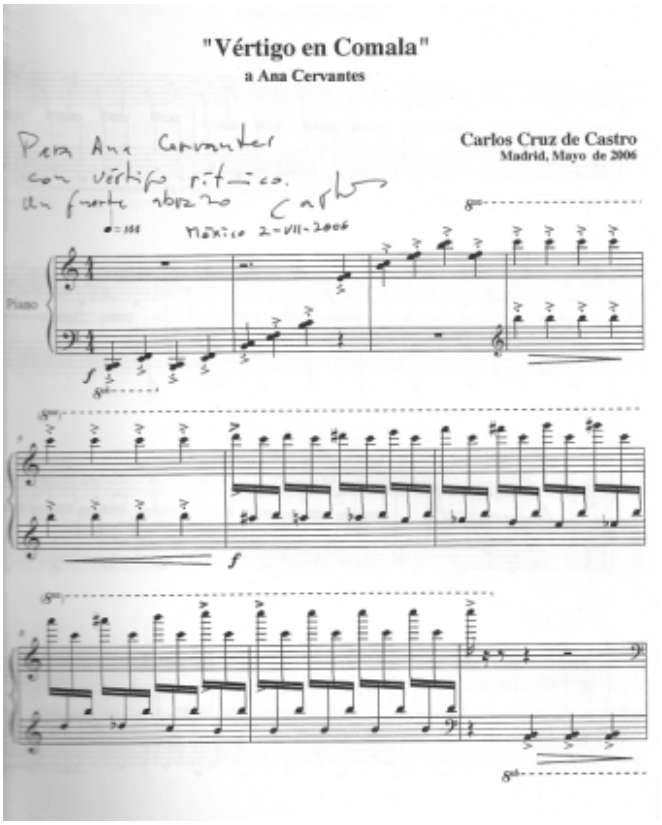
Inmediatamente después de la composición del *Preludio nº 10*, Cruz de Castro emprende el trabajo con una nueva obra para piano que, una vez más, tiene su origen en la cultura mexicana. *Vértigo en Comala* es el título de esta obra inspirada en la complejidad de niveles narrativos y las dificultades derivadas de su temporalidad en la obra de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. La novela de Rulfo consta de dos partes, no indicadas tipográficamente sino correspondientes al modo de narración. Prescinde de la estructura tradicional en capítulos por lo que podrían considerarse fragmentos, setenta en total. Desde el comienzo pueden percibirse dos características fundamentales: el entramado de diversas historias que sólo en el transcurso de su lectura se pueden ir completando y los saltos cronológicos.

> *"Como toda obra literaria –escribe González Boixo en su edición de Pedro Páramo- la de Rulfo se inscribe en un contexto. Un marco exterior compuesto de aspectos*

[288] Carlos Cruz de Castro, notas personales a la partitura de *Preludio nº 10*.

biográficos, histórico-geográficos y culturales que pueden delimitar y explicar la relación entre el escritor y su obra"[289].

Aunque en la biografía de Rulfo las etapas de niñez y adolescencia son las que comportan un significado relevante, hay otros muchos aspectos irrelevantes para el devenir de su obra literaria. Bien al contrario, sí resulta importante saber que Rulfo nació en el estado de Jalisco, en una zona de la parte sureste denominada Los Bajos, pues éste será el marco geográfico único de toda su obra literaria. Frente a la complejidad estructural de la novela, el argumento es sencillo: su protagonista, Juan Preciado, *"cuenta cómo por encargo de su madre moribunda fue a Comala para ajustar cuentas con su padre, Pedro Páramo, al que no ha conocido. Pero Juan Preciado se encuentra con un pueblo deshabitado, lleno de fantasmas. Cuando cobra conciencia de que está en medio de un mundo de muertos, J. Preciado muere aterrorizado y su voz se debilita para dejar paso a los susurros de los muertos que refieren los hechos que sucedieron en Comala en tiempo de Pedro Páramo. Las voces de los protagonistas surgen en medio de ese ambiente fantasmal y van entrelazando la historia"*[290].



Vértigo en Comala [1-10]

[289] J. C. González Boixo, introducción a *Pedro Páramo*. Cátedra. Madrid 1983; p. 22.
[290] *Ibid*.

La interpretación que Cruz de Castro realiza sobre el factor temporal y la sucesión de acontecimientos en la novela de Rulfo, sirve como argumento para estructurar una obra para piano que combina ambos elementos –tiempo y acción- en el discurso vertiginoso que anuncia su título.

> *"El concepto de vértigo en la novela Pedro Páramo –escribe Cruz de Castro- proviene de la continua contradicción entre lo que al mismo tiempo existe y lo que no, entre lo que no ha existido y lo que se da como hecho ocurrido. Estatismo, tedio, laxitud y existencia sin saber para qué ni por qué en Comala forman parte de un todo que produce en la novela el vértigo explosivo como reacción contraria al estatismo, al tedio, a la laxitud y a la existencia sin saber para qué ni por qué en Comala. En esta dualidad del vértigo, entre la lenta perturbación del sentido de realidad y el torbellino como coincidencia de elementos contrarios, es el lado vertiginoso el que ha dado origen a esta pincelada pianística".*

Vértigo en Comala obedece a un encargo de la pianista Ana Cervantes para su inclusión en el proyecto *Rumor de Páramo*, un proyecto con obras de dieciocho compositores realizado con la colaboración de la Universidad de Guanajuato, el Instituto de Cultura de Guanajuato, la Embajada de EEUU en México y el Ministerio de Cultura de España. Su estreno tenía lugar en el transcurso del XXXIV Festival Internacional Cervantino de Guanajuato, México.

Con motivo de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia de México, esta misma pianista, Ana Cervantes, se propuso realizar una serie de encargos a diversos compositores, cuyo tema de inspiración fuese una figura femenina vinculada a la historia de México. Cruz de Castro decidió centrar su obra en la figura de la curandera o sanadora María Sabina. María Sabina Magdalena García (Huautla de Jiménez, Oaxaca, 1894-1985), nacida en una familia de etnia indígena mazateca, dedicada a la medicina natural, siguió la tradición entregándose a la experimentación con los hongos alucinógenos que denominaba *niños*, cuyo uso ceremonial y curativo iba ligado a un ritual nocturno no exento de tintes mágicos, como relata Álvaro Estrada en su libro *Vida de María Sabina: la sabia de los hongos*[291]. A partir de la difusión de sus prácticas por el antropólogo estadounidense Robert Gordon Wasson, pionero en los estudios de etnobotánica y etnomicología, la fama de María Sabina rebasó las fronteras mexicanas y durante años recibió visitantes que llegaban de todas partes para aprender los secretos del uso de este recurso natural con distintos fines. Sin embargo, esta repercusión mediática de la curandera, por cuyas prácticas se interesaron incluso muchos partidarios de la legalización de las drogas ligados al movimiento hippie –venidos de todas partes, la visitaron en numerosas ocasiones- no tiene ninguna relevancia para el trasfondo de la obra de Cruz de Castro, que hace uso de dos materiales sonoros perfectamente contrastados y emparejados en tiempo y articulación:

> *"En ningún momento he pretendido dibujar ni describir sonoramente la figura de María Sabina de manera anecdótica; no he pretendido componer música programática, sino que me he servido de María Sabina en la medida en la que, de manera abstracta, dos sensaciones psíquicas se oponen, dos estados se confrontan por medio de los efectos que*

[291] Ediciones Siglo XXI. México 2005.

producen las sustancias psicoactivas, y de ahí el contraste entre los dos tratamientos sonoros con intención puramente musical"[292].

La obra se estrenó el 19 de octubre de 2010, durante el transcurso del XXXVIII Festival Internacional Cervantino, en el Salón del Consejo Universitario de Guanajuato.

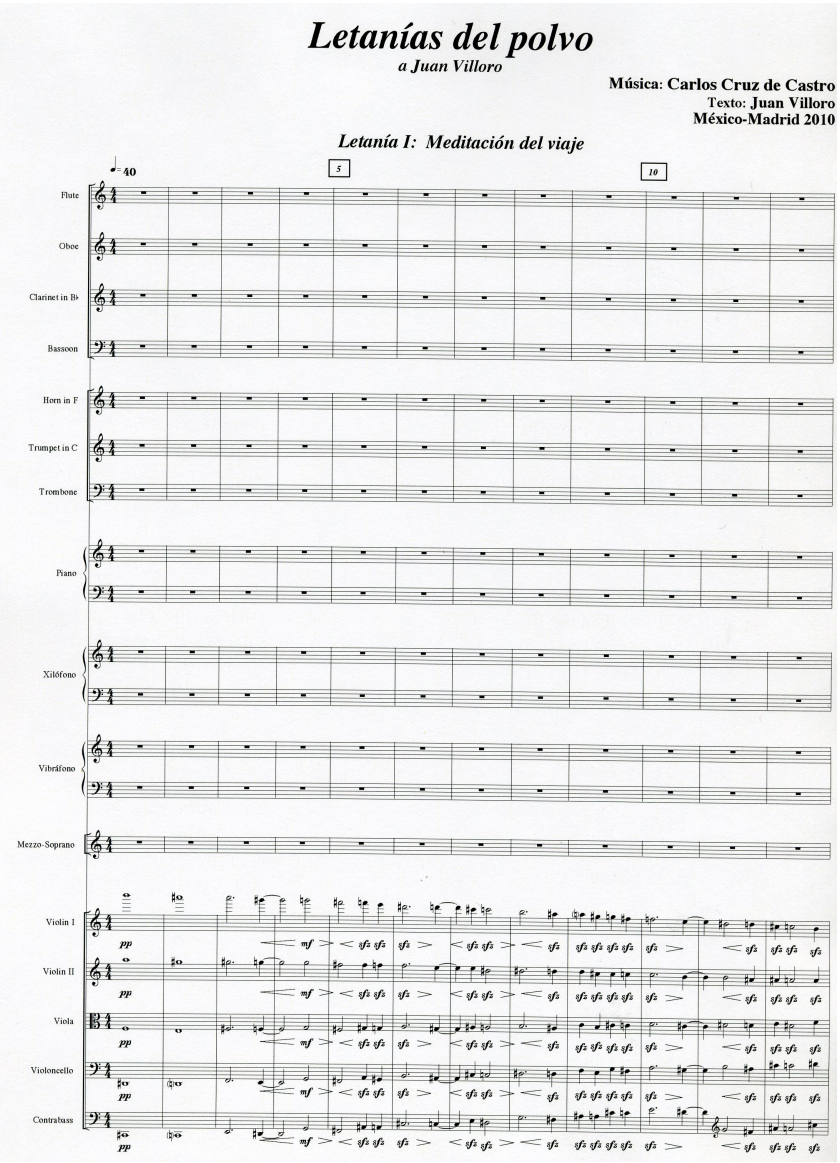
En el catálogo de Cruz de Castro, la obra que cierra por ahora esta selección de músicas vinculadas a México lleva por título *Letanías del polvo* (2010). *Letanías del polvo* es una obra para mezzosoprano y quince instrumentistas, concebida a partir de los textos del escritor mexicano Juan Villoro, a quien está dedicada la partitura. Con una amplia trayectoria como novelista y autor de numerosos ensayos y artículos, la obra de Juan Villoro (Ciudad de México, 1956), se vio reconocida en 2004 con el Premio Herralde por *El testigo*[293]. México, que es una constante en su obra, en esta novela toma como disculpa las andanzas de un profesor universitario que se empeña en la búsqueda de algún escrito inédito del poeta posmodernista Ramón López Velarde, objeto de culto de numerosos lectores mexicanos. Muchos elementos de su argumento en esa novela se basan en hechos históricos, que sirven de plataforma a la trama de ficción. *El testigo* es, ciertamente, la novela de un cronista, de un entusiasta de la historia política, literaria y artística de México. Cuando Villoro concibió los textos de *Letanías del polvo* lo hizo con el fin de acompañar las fotografías de Paolo Gasparini –agrupadas en *El suplicante*- que son muestra de un viaje sin retorno por diversos lugares de México.

Cruz de Castro comenzó a pensar esta obra a partir del encargo que Juan José Olives le propuso con destino a un concierto monográfico dedicado a su música, con obras que serían interpretadas por la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza –Grupo Enigma- solicitándole una obra-estreno que se ofrecería al público en enero de 2011 junto a otras de su catálogo.

El texto de Juan Villoro está estructurado en seis letanías, de las que se interpretaron en este concierto *Letanía I: Meditación del viaje*; *Letanía III: El hombre que corre*; y *Letanía VI: Hacia el comienzo*.

[292] Carlos Cruz de Castro, notas personales a la partitura de *María Sabina*.

[293] Anagrama. Barcelona 2004.

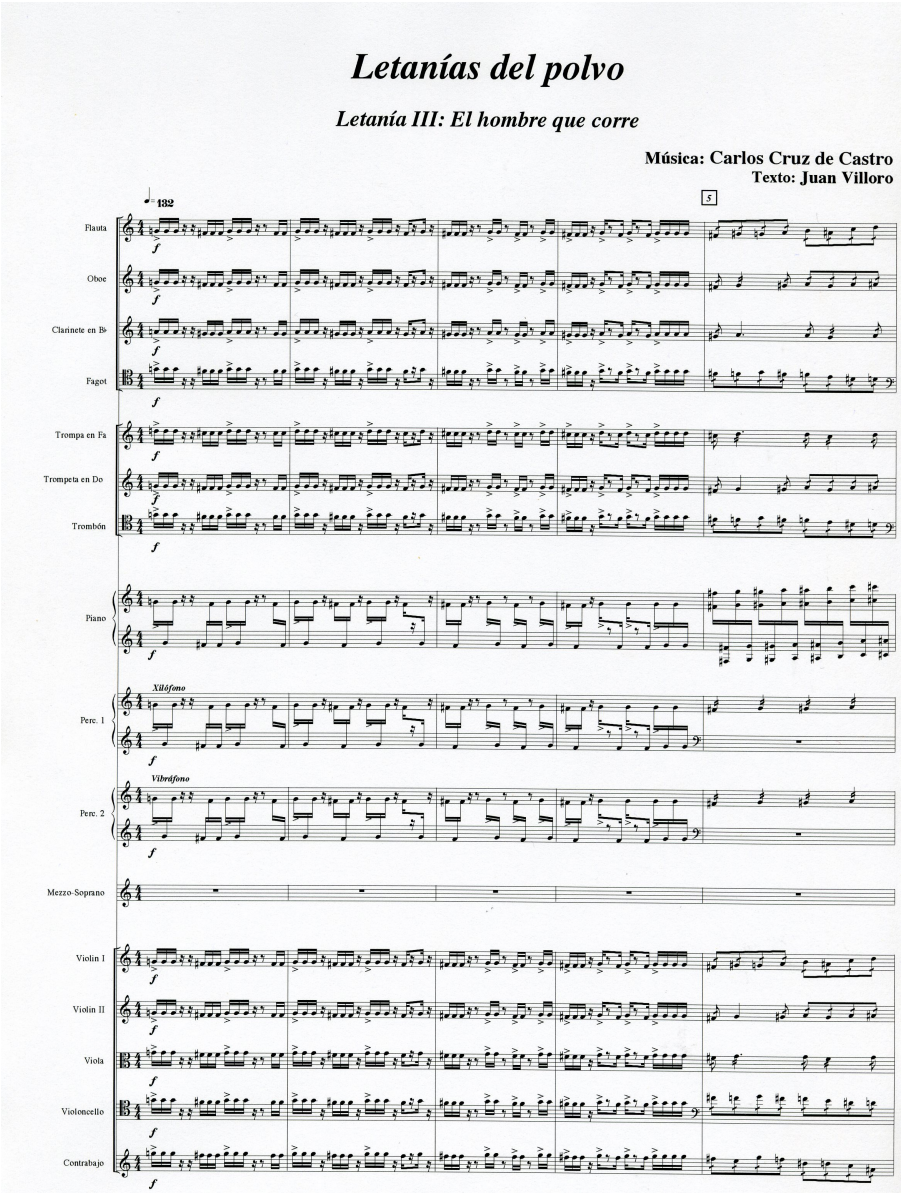


Letanías del polvo. Letanía I [1-12]

Según explica Cruz de Castro en sus notas personales sobre la obra,

> *"pensar en Letanías del polvo y lo que significa musicar un texto me conduce a reflexionar acerca de la unión música y fonética cuando de un texto se trata. El acercamiento musical a un texto tiene tantas variantes como textos y acercamientos musicales haya, y, desde esta perspectiva, según sea la posición del compositor ante el texto, así será el tratamiento que de él resulte. Un texto no condiciona una música más allá de lo que el compositor busca y quiere condicionarse, y, por lo tanto, escudriña en el texto hasta encontrar una fusión con la música, fusión texto-música que no solo hay una sino tantas como el compositor pretende encontrar. Si un texto sirve para crear muchas músicas y una música sirve para muchos textos n hay, entonces, una exclusividad unidireccional de carácter en la unión texto-música. Desde el momento en el que se crea una música para un texto esa es la música para ese texto de la misma manera que ese texto es el apropiado por haber propiciado dicha música, circunstancia que, con el mismo texto y el mismo compositor, hubiera podido producir un diferente resultado. En este sentido cabe la siguiente pregunta: ¿es el compositor el que se acerca al texto y se ve condicionado por él, o es el compositor quien hace que el texto se acondicione a la música que él quiere componer?"*[294].

[294] Carlos Cruz de Castro, notas personales a la partitura de *Letanías del polvo*.

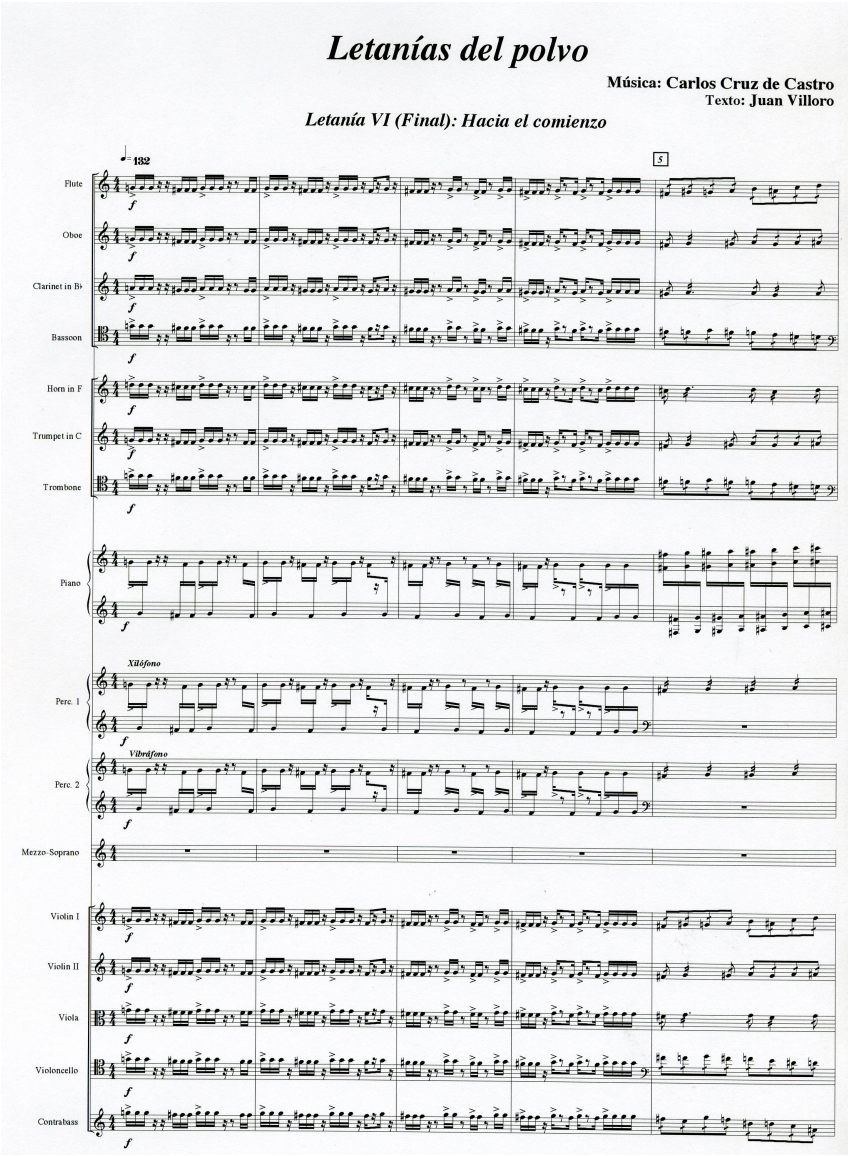


Letanías del polvo. Letanía II [1-5]

Las reflexiones de Cruz de Castro sobre los textos que han dado pie a muchas de sus obras no resultan nuevas. Su planteamiento ha sido el mismo desde sus inicios en la composición: un dilema que le ha ocupado y preocupado constantemente, aunque es cierto que en esta última obra se ha manifestado con una rotundidad mayor, y por ello insiste en la misma idea:

> *"Mi acercamiento musical al texto Letanías del polvo ha sido uno entre las múltiples posibilidades que hubieran podido ser desde la posición del mismo compositor, reconociendo que el título, como definidor del contenido literario, influyó en el concepto de la obra. El título Letanías del polvo fue tan suficientemente contundente y expresivo que me proporcionó una faceta definitoria del polvo distinta a la de los diccionarios: el polvo como origen de lo sólido por aglutinamiento y el polvo como desintegración de lo sólido. Entre aglutinamiento y desintegración de la materia sonora creo que está el concepto de la obra con la voz como hilo conductor que va desgranando letanías en prosa"*[295].

[295] *Ibid*.



Letanías del polvo. Letanía VI [1-5]

Cruz de Castro ha sido durante toda su vida un gran entusiasta y defensor de la cultura iberoamericana. De Iberoamérica, y especialmente de México, admira el ímpetu de búsqueda de una identidad prolongada durante años sobre la base firme de su historia. A través de las obras que aquí hemos reseñado, como muestra inequívoca del mestizaje sonoro del que el compositor se confiesa totalmente partidario, se revive la más pura tradición del que fue nuevo continente, nos brinda un reencuentro con la música de la otra orilla del Atlántico. Un reencuentro a veces inesperado que cobra sentido especial en la trama sonora de aquellas obras de su catálogo que conforman una memoria intemporal.

Papalotes es el nombre que sirve para referirse en México[296] a unas cometas ligeras, de papel. El origen del término proviene del *náhuatl –papalotl-,* y se ha conservado en la tradición mexicana oral y escrita más antigua, preservada por muchos escritores e historiadores. La obras mexicanas de Cruz de Castro semejan estas cometas lanzadas espontáneamente en un día de sol, sacudidas como si sus alas proyectasen sonidos al aire esperando a cambio el rumor de vuelta. En las lomas verdes, donde Pedro Páramo lanzaba *papalotes* aguardando sólo el rumor de una respuesta lejana, el eco devuelve aún algo más: los sonidos de una historia sonora tejida *a centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo*, como Juan Rulfo la pensó y escribió, como Cruz de Castro la concibió otorgándole una imagen sonora.

México representa en su obra la silueta recortada sobre un fondo sonoro de larga tradición y vivo sentimiento a la que el compositor ni puede ni quiere renunciar.

[296] También en otros lugares como Cuba y Puerto Rico

Recensiones

¡Viva Jerez! Enjeux esthétiques et polítiques de la patrimonialisation de la culture.

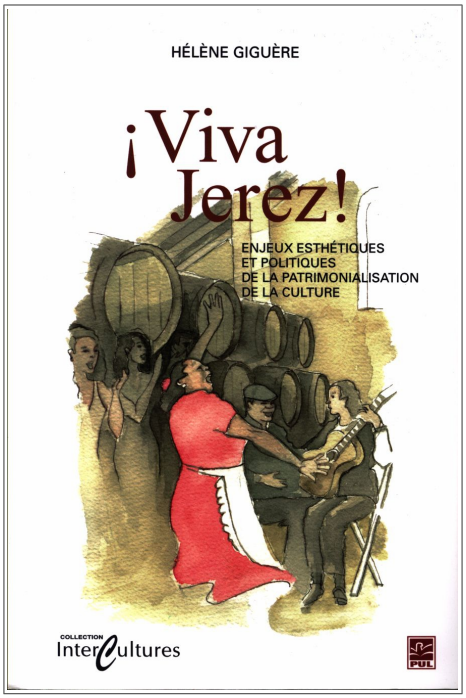
Giguére, Hélène

Edita: Les Presses de L´université Laval. Québec, Canadá. 2010

EL FLAMENCO Y LA PATRIMONIALIZACIÓN DE LA CULTURA

Manuel Lorente Rivas

¡Viva Jerez¡ Es una exclamación y jaleo de uso habitual para enaltecer el sentimiento de pertenencia local en el contexto jerezano, pero que aquí sirve de título para el libro que nos presenta la antropóloga Hélène Giguère, investigadora de origen canadiense que en la actualidad está afincada en Jerez de la Frontera.



La realización de la investigación y del libro se han llevado a cabo durante la primera década del siglo XXI. Podemos señalar varios hitos importantes en este trabajo, uno de ellos es la versión que ha servido de tesis doctoral en Sevilla y en París; otro hito ha sido la estancia prolongada en el lugar de estudio para llevar a cabo el imprescindible trabajo de campo que requiere la antropología. De otra parte, durante este tiempo la investigadora se ha desenvuelto entre Canadá, París, Sevilla y Jerez de la Frontera, lo que nos puede dar una idea de su privilegiado ángulo de visión o punto de vista para observar las relaciones entre lo local y lo global.

Pero si de entrada el título de libro nos evoca el chovinismo local, el estudio está lejos de dedicarse en exclusiva al sentimiento localista, y ya en el subtítulo se nos hace más explicito el contenido, que no es otro que las implicaciones estéticas y políticas de la

patrimonialización de la cultura. Asunto de actualidad que se corresponde con las iniciativas internacionales de la UNESCO con la llamada cultura inmaterial, en este caso el flamenco. Por lo que el asunto viene a resultar innovador en tanto que se trata de relacionar lo local y lo global como ya hemos dicho, pero en base a este nuevo concepto de la patrimonialización, que conviene aclarar para facilitar la buena comprensión, según la autora: "Le néologisme patrimonialisation de l´immatériel désigne le processus de mise en patrimoine, c´est-à-dire l´ensemble des discours et des practiques relié à la création, production, reproduction, conservation, transmision, appropriation, protection et valorisation d´une manifestation culturelle, donc collective, laquelle est qualifiée par les acteurs locaux (membres d´institutions privées, publiques et de la société civile) de "patrimoniale" et représente un marqueur identitaire qui s'inscrit dans una certaine historicité. Par "activité flamenca", nous renvoyons à toutes les practiqus publiques et domestiques, administratives, artístiques et culturelles, comme producteurs ou consommmateurs de cette manifestations culturelle - à la fois art professionnel et practique coutumière collective".

El libro de casi cuatrocientas páginas presenta una discusión teórica y una breve contextualización socio-histórica para presentar sus dos partes principales: la primera encuadra las estrategias sociales y estéticas en un marco flamenco considerado como cultura inmaterial, y la segunda a la industria del vino de Jerez como cultura y marcador social, tanto material como inmaterial. Por último, la autora concluye relacionando estos dos ámbitos de la cultural local en un cuadro comparativo de tipo estructural que contempla los ejes de diacronía y sincronía a la luz del concepto patrimonial.
Con relación al tema del flamenco, en la introducción del libro la autora nos cuenta algunos avatares de su trabajo de campo, y reconoce haber tenido suerte por la buena disponibilidad y colaboración encontrada, solo en un caso aislado un informante se ofreció insistiendo de que registrara su discurso integral y personal en el libro. El capítulo sobre el flamenco tiene casi doscientas páginas y trata con solvencia el tema de la tensión y rivalidad entre gitanos y payos, también el conflicto entre los artistas flamencos y los programadores de eventos municipales. Creo que acierta al destacar la importancia de las casas de vecinos y de las familias en el desarrollo ritual del flamenco. También resuelve con verosimilitud en el tratamiento de las peñas flamencas y el clientelismo municipal. Se nota la presencia y permanencia prolongada de su trabajo de campo, así como la realización de casi un centenar de entrevistas con las que logra aislar los principales motivos temáticos del discurso nativo: gitano, gachó, palo, compás, personalidad, pureza, autenticidad, duende, pellizco, momento, sentimiento, sangre, tierra, familia, bulerías, fiesta, etc.
Pero también y conforme a su innovadora aproximación, desarrolla y explica el interés de las instituciones políticas locales en relación con el proyecto de la Ciudad del Flamenco y sobre todo nos explica del proceso y forma cómo han llevado a cabo los primeros intentos para obtener el nombramiento del flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad por parte de la UNESCO.

La parte dedicada al mundo de las bodegas y el vino presenta la complejidad de estos universos que marcaron tanto la cultura local y también la práctica del flamenco. Los vínculos entre los sectores privados y los artistas siguen siendo hoy existentes aunque menos numerosos. Describe la vivencia familiar peculiar y las experiencias íntimas en estos

barrios bañados en el perfume del Jerez. Por ultimo, la conclusión es un escorzo comparativo en el que establece la importancia de la relación con los otros a través de la familia, el barrio y el grupo, como agente para la conservación del bien cultural, además de el momento, el placer y el sentimiento.

La antropóloga Hélène Giguère ha realizado un magnífico trabajo de etnografía que se corresponde con los problemas y retos de la cultura flamenca en la actualidad. Por lo que confiamos que este libro se traduzca pronto al español.

La "invención" de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del Siglo XX.

Alonso Bolaños, Marina.

Editorial SB, Colección Complejidad Humana, Buenos Aires, 2008. 156 páginas.

¿QUÉ HAY DETRÁS DE LA MÚSICA INDIGENA MEXICANA?

Marta Santana Camacho

Decía Franz Boas que la tarea del antropólogo es saber cómo las cosas han llegado a ser lo que son. Porque poco es sólo lo que parece ser. Porque la mayor parte de nuestro alrededor es construido y no cesa en su evolución, porque siempre hay algo detrás.

La "invención" de la música indígena de México es una investigación que nace de esta tesis de Boas. Se trata de un estudio crítico y minucioso acerca de la música indígena de México entre los años 1924 y 1996, época en la que, según demuestra la autora a lo largo de las 156 páginas de este libro, muchas de las tradiciones musicales indígenas fueron según sus propias palabras: "reforzadas, reconstruidas y simbolizadas por el Estado para formar parte del acervo cultural de la Nación".

Lo que Marina Alonso Bolaños trata de dejar claro en este volumen es que, es preciso ser consciente de que en este periodo de tiempo ha habido una invención de las tradiciones musicales indígenas mexicanas. Una idea que supone toda una revolución en la tradición de la musicología indígena de este país centroamericano y, que viene a arrojar luz acerca de la importancia o sobrevaloración de los estudios tradicionales.

Marina Alonso es una investigadora que plasma en esta obra la frescura y el empuje propio de los nuevos académicos mexicanos, involucrados en diversas publicaciones y proyectos internacionales, a la vez que no descuida habilidades como el tesón y la humildad científicas. Actualmente es investigadora en la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

Ahondando en la estructura del libro, es preciso señalar que se divide en cinco capítulos. El primero de ellos está destinado a reseñar el título de la investigación; es decir, la "invención" de la música popular a través de las políticas culturales posrevolucionarias.
El segundo afronta el tema del indigenismo musical, atendiendo para ello a las diferentes series fonográficas históricas y a la evolución a partir del 1º de enero de 1994; momento en el que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) aparece en la escena mexicana impulsando, entre otros muchos sectores, también la Radiodifusión Indigenista.

Los capítulos tercero y cuarto relatan las trayectorias investigadoras de "los protagonistas"; es decir, están centrados en los etnomusicólogos clásicos en la tradición mexicana. El quinto capítulo es el final y, es donde Alonso Bolaños expone sus consideraciones finales.
En este último capítulo, la autora hace un ejercicio de autocrítica y reconoce la necesidad de que las culturas cambien o evolucionen para seguir viviendo. Y en este sentido, es extremadamente recomendable leer las reflexiones que llenan estas últimas páginas.
Cuenta Alonso Bolaños que aún hoy en día, nosotros mismos concebimos a los indígenas como sujetos pasivos y no como sujetos históricos. Para demostrar la veracidad de sus palabras, la autora recurre a esta simple pregunta, que no por simple lleva aparejada pocas horas de reflexión sobre el asunto: "¿Por qué nos asombramos al ver a músicos tzotziles interpretando rock? ".

Citando esta interesante cuestión se pretende hacer ver a todos los posibles lectores que aunque el libro de Marina trata en su mayor parte sobre música, no deja de ser una narración de hechos históricos que reflejan al ciudadano moderno actual. Por lo tanto, incluso para aquellos lectores desvinculados de la musicología, esta investigación se presenta como una forma amena y dinámica de descubrir el modo en el que la sociedad moderna actual ha llegado al punto crítico de nuestros días.

Qué es ser hombre (valores cívicos y valores conflictivos en la Galicia profunda)

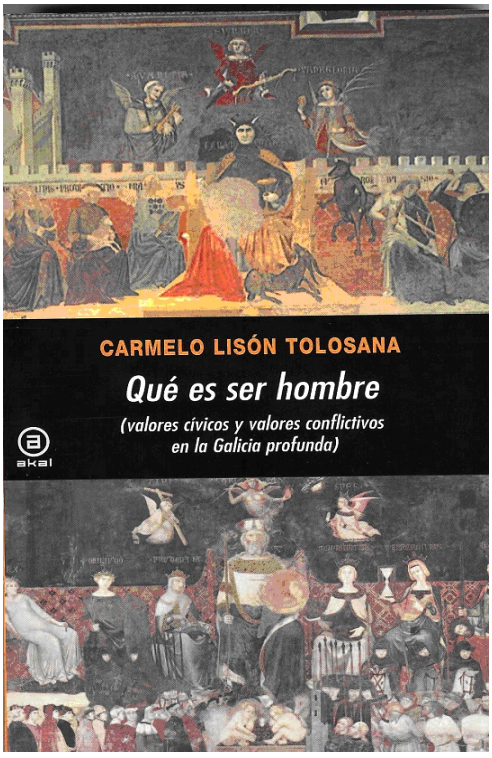
Lisón Tolosana, Carmelo

Edita: Akal, Madrid. 2010

EL HOMBRE Y LA ANTROPOLOGÍA

Joaquín Guerrero Muñoz

Con este sugerente título *Qué es ser hombre*, seguido de un conveniente y bien intencionado paréntesis que dice así: *valores cívicos y valores conflictivos en la Galicia profunda*, nos ofrece el profesor Carmelo Lisón Tolosana su octavo volumen sobre Galicia. En este trabajo, publicado en el 2010 por la editorial Akal en su colección de ensayos de Sociología y Antropología, se dibuja un intenso itinerario etnográfico que profundiza en el universo moral de las gentes de Galicia: paisanos, campesinos, aldeanos y mariñeiros. Para el lector que ingenuamente pudiera pensar que se trata de un texto con intereses filosóficos, el autor nos previene en las primeras páginas de este libro que su periplo por las geografías y lugares del campo léxico-moral y cultural tiene como punto de partida los hechos etnográficos sustantivos que han sido cuidadosa y sistemáticamente recolectados afín de mostrar con artesano detalle segmentos del "ethos" o espíritu del pueblo gallego. El profesor Carmelo Lisón, alejado de incautas reflexiones de gabinete, aborda diligentemente la cuestión central del esquema normativo y de valores que está presente en la dinámica relacional de vecinos de aldeas y parroquias de Galicia.



La obra se ha estructurado en once capítulos. Los dos primeros (*Nota metodológica* y *Área piloto*) responden a una oportuna contextualización del proceso y del producto etnográfico que se dirige a escudriñar con sabiduría antropológica las coordenadas

del vocabulario moral, la "anatomía de la ética lugareña", como apunta el autor, para desde allí alcanza las lindes de la conciencia individual y vecinal. Los capítulos tercero, cuarto y quinto (*La persona boa*, *La persona legal* y *La persona mala*) sorprenderán gratamente al lector por su agilidad, minuciosidad y sensibilidad etnográfica. Percibimos con absoluta nitidez la gramática de la persona, que nos abre el camino a las dimensiones valorativas y morales del ser humano, donde se funden el deber y el deber ser, lo cotidiano y lo trascendente, la bondad y la maldad. Llegando al ecuador del libro, se nos ofrecen dos capítulos (*Intermezzo I: moralidades fluidas* e *Intermezzo II: moralidades circunstanciales*) que de nuevo arropados por la etnografía descienden del campo léxico, de la estructura del discurso ético local, al terreno de la interacción cotidiana, de la apreciación objetiva del pensamiento moral de los actores sociales en las acciones y comportamientos de la vida cotidiana, en la experiencia misma vivida. Se nos desvelan dinámicas pragmáticas y colectivas del enjuiciamiento moral, y la vinculación de éste al contexto sociocultural. Los dictámenes morales no responden exclusivamente a una rígida reglamentación normativa, poseen cierta autonomía situacional, o como afirma el autor, existe un claro "situacionismo moral" y por tanto, "la moralidad no presenta un núcleo duro invariable sino una fluidez ontológica situacional".

En los capítulos octavo y noveno del libro (Lexias morales débiles y Lexias morales medias y fuertes) se retoma el léxico moral, esta vez para realizar un ejercicio interpretativo, hermenéutico, engarzando lexemas, significados, valencias, contradicciones, etc. que nos remiten a cualidades enteramente humanas como la envidia y el agravio, como el rencor y el enfado. El interés notable por las variedades culturales de lo humano, alcanza su punto álgido en el capítulo décimo: ¿Qué es ser hombre? O montuno, o pesco. Y aquí, en esta latitud postrera, la etnografía toma como argumento las categorías culturales de lo humano, de lo que significa ser hombre. La vida de todo individuo está inscrita en un repertorio ético más o menos sistemático y fiable que le provee de sentido moral a su comportamiento. Una estructura moral imprescindible para la humana convivencia, que nace de lo humano, pero que se alimenta de lo cultural, conjugándose así un inseparable binomio. Es precisamente el sistema de valores, resultado, en palabras de Carmelo Lisón, de un "contexto sociocultural ecológicamente sensible", lo que confiere realismo a la persona, fundamenta a la persona. Una raíz valorativa, la persona, que en el discurso de la antropología sociocultural se ha mostrado un tanto escurridiza e inmadura, pero que Carmelo Lisón afronta sin prejuicios ideológicos para concluir en el último capítulo del libro, Coda antropológica (A capriccio), y a modo de epílogo, que existen los valores porque hay seres humanos que poseen una naturaleza humana común, y porque hay contextos socioculturales de los que emana una racionalidad valorativa fundamento de la moralidad. Humana naturaleza y ecológica topografía que constituyen la arquitectura valorativa del ser hombre.

Lírica acuática. Coplas sobre el agua en la poesía tradicional y el flamenco.

Soler Díaz, Ramón

Edita: Diputación Provincial de Málaga

300 COPLAS DE AGUA

Ana Martín

Acaba de publicar Ramón Soler Díaz un libro que lleva el sugerente título de *Lírica acuática*. Su autor, uno de los investigadores más serios y rigurosos del flamenco y las músicas populares del sur (con alguna incursión en América Latina como su excelente artículo "Del origen cubano de algunas letras flamencas") nos tiene mal acostumbrados desde los comienzos de su labor y por eso esperamos de él calidad y seriedad. No nos ha decepcionado y es un placer reseñar un libro que tan gozosamente se lee y con el que tanto se aprende y se disfruta.

El autor se hizo un nombre en el mundo de la investigación flamenca con la publicación de dos trabajos, coescritos junto a Luis Soler, que han marcado un hito en este campo como son *Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y la soleá* (Málaga: Fundación Antonio Mairena, 1992) y *Los cantes de Antonio Mairena. Comentarios a su obra discográfica* (Sevilla: Tartessos, 2004). También es destacable la biografía del gran cantaor linense *Antonio el Chaqueta, pasión por el cante* (Madrid: El Flamenco Vive, 2004).

Esta presentación constará de dos partes bien diferenciadas porque el libro reseñado así lo pide. Consiste este en una selección de coplas que proceden de la lírica tradicional y oral las cuales tienen como tema común el agua. De ahí el título. La otra parte es una introducción en la que, al tiempo que se explica la procedencia de las coplas y el criterio de su selección, se intenta también una empresa más difícil y de más altos vuelos intelectuales,

a saber, exponer el significado poético del tema del agua en el conjunto de los universales poéticos y más concretamente en nuestra lírica oral.

Las aguas que corren por las letras seleccionadas son aguas dulces. Quiere decirse que el autor ha eludido el mar y todas sus manifestaciones y esto con buen criterio. La mar, que es un símbolo poético de primer orden, evoca en el mundo lírico un caudal de ideas que es en lo esencial distinto de las aguas terrestres. Su inclusión hubiera obligado a una ampliación del material seleccionado y su estudio que hubiera desequilibrado el conjunto de esta obra que es, por su brevedad, concisión y atinado desarrollo, una pequeña joya para una cualquier persona con un mínimo de sensibilidad. En primer lugar debe destacarse el fino gusto con que han sido seleccionadas las letras y esto a pesar de trabajar su autor con un corpus lírico extensísimo. Otro acierto incuestionable es haber sabido mostrar la continuidad de diversos motivos poéticos a través de los siglos ya que la selección comienza en la poesía de cancionero y llega hasta la actualidad.

En efecto, el autor parte de la convicción de que la lírica tradicional panhispánica es una poética que mantiene a lo largo de los siglos muchos de sus rasgos más destacados. El lector encontrará confirmación de ello en el recorrido temporal con que las coplas se presentan. Aparecen estas divididas en dos grandes épocas: las letras antiguas y las letras modernas. De las primeras se ofrecen 79 ejemplos que arrancan, como dijimos, de la poesía de los cancioneros tardomedievales y llegan hasta principios del XVIII. Proceden muchas de los cancioneros de autores cultos que las "incrustaron" en sus propias creaciones, del teatro clásico español, etc. y ya habían sido incluidas en las grandes recopilaciones de nuestra lírica tradicional como las debidas a la labor extraordinaria de Margit Frenk, Julio Cejador y otros.

Las letras modernas son todas las demás hasta completar trescientas. Aquí Ramón Soler autor ha unido su propio conocimiento de las letras populares procedentes del flamenco a las seleccionadas a partir de colecciones como las de Lafuente y Alcántara, Demófilo o Rodríguez Marín. Quiere decirse que algunas de las letras aquí incluidas no habían sido hasta ahora recogidas por otros autores. Se ha buscado una unidad estructural por motivos que discurren a través de varias letras, de tal forma que unas llevan a otras sin esfuerzo, fluidamente, como paseando. Así, por ejemplo puede seguirse la evolución del tema "Una mano lava la otra y las dos lavan la cara" desde el Marqués de Santillana hasta la bulería del cantaor de Utrera Manuel de Angustias.

No se puede pasar por alto el muy espinoso asunto de la autoría. En la lírica tradicional esto es un laberinto en el que se entra y ya no se sale. Algunas, poquísimas, letras tienen autor conocido, otras, supuesto y en otros muchos casos, que son la inmensa mayoría, se desconoce. Luego están aquellas otras en que un autor conocido se ha apropiado –con todo derecho– de una letra popular y la ha incluido en una creación propia. ¿Cuánto de la letra popular ha conservado y cuánto ha modificado? Es imposible saberlo. Enfrentados a tantas posibilidades lo mejor es lo que hace el autor: explicar el problema y dejarlo estar, especialmente porque no es este su objetivo.

Para terminar insistiremos de nuevo en la interesante exposición que se hace en la introducción sobre el agua como una realidad poética completa. Explora el autor sus vínculos con lo fértil, con la maternidad, con la pureza… aspectos que se manifiestan en nuestra lírica tradicional como expresiones de universales poéticos que conectan este fondo común con otras mitologías y otras culturas.

La belleza de las breves formas poéticas seleccionadas tan cuidadosamente por el autor así como el pequeño pero apasionante estudio preliminar que las acompañan.

Pepe Marchena y Juanito Valderrama. Dos figuras de la ópera flamenca.

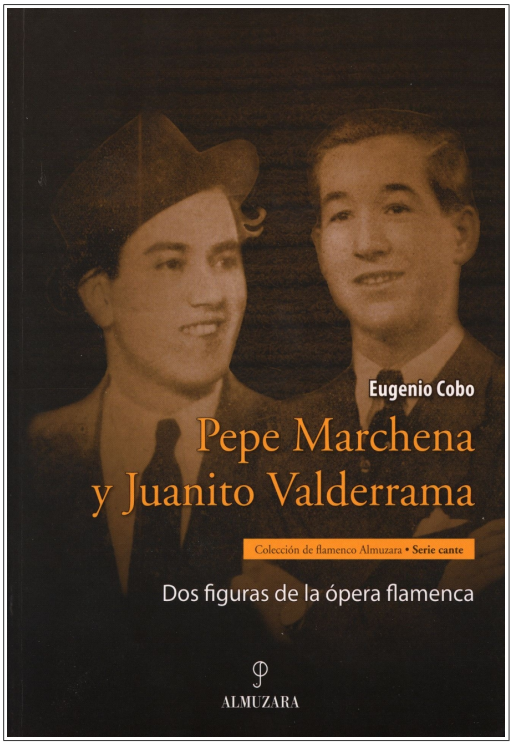
Cobo, Eugenio

Edita: Editorial Almuzara, 253 pag., Córdoba, 2007

DOS VOCES PARA UN MISMO CANTE

Rubén Gutiérrez Mate

Interesante manual escrito por el polifacético Eugenio Cobo sobre dos máximas figuras del Cante Jondo. En el mismo, el extremeño denota su sabiduría flamenca, no solo por ofrecernos una narración sutil y fluida, si no porque el contenido rebosa de conocimiento. Concebida la obra como una biografía, no es una recopilación de datos al uso, siendo su primera característica el enfrentar paralelamente la vida y obra de dos grandes cantaores de la historia del flamenco. Tanto Marchena, como Valderrama gozaron del favor, y porque no decirlo del fervor del público durante más de una cincuentena de años, cuestión bien distinta si nos referimos a la flamencología tradicional. Es por ello que Cobo pone los puntos sobre las íes, demostrando con datos hemerográficos, cuál era el papel, casi siempre protagonista, que tuvieron ambos cantaores en la escena flamenca desde la década de los veinte del siglo pasado. Frente a la crítica generalizada del período denominado como Ópera Flamenca, el autor nos transmite que el mismo fue un revulsivo para el arte jondo frente a la debacle de los cafés cantantes.



Y debemos compartir la tesis expuesta, pues como decimos, confrontados los datos que nos ofrece la prensa de la época, en la actualidad pocos recitales o festivales pueden llegar a congregar las veinte mil personas que cabían, por ejemplo, en la plaza de toros de Valencia.

Nos llama poderosamente la atención la afirmación que hace el autor de que este periodo xtenga su origen en el Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada, allá por el año 1922, auspiciado entre otros por Manuel de Falla y Federico García Lorca, toda vez que su finalidad era la contraria. Los organizadores no se dieron cuenta la publicidad que le estaban haciendo al cante flamenco a través del mítico certamen, cuyo desenlace fue seguido por la prensa no solo nacional, sino hasta internacional.

Pero volviendo a nuestras protagonistas, decir que Pepe Marchena y Juanito Valderrama, fueron el buque insignia de una generación de artistas flamencos que debieron buscarse su porvenir sin ayuda de nadie. Es meritorio, en especial, las dificultades pasadas en los años de la posguerra de nuestra incívica contienda, aquellos duros tiempos en los que los artistas, más que nunca, debieron ayudarse unos a otros para superar las penurias. Cuando menos es curioso, que bajo el mandato de un régimen totalitario de derechas, los artistas se repartieran a partes iguales los escasos beneficios, cual régimen comunista de izquierdas. La denostada lucha de Marchena y Valderrama por no depender de los señoritos, caciques, funcionarios o militares acaudalados, les llevaron a desarrollar el género de la comedia flamenca desde los años de la República, y que con mayor o menor fortuna continuaron durante la década de los cuarenta, cincuenta y sesenta. A ello hay que añadir el boom que supuso para el flamenco el cine sonoro en nuestro país. Los cantaores llegaron a codearse con las figuras del celuloide, y su fama acrecentó con las proyecciones de las películas, en las que tomaban parte, a lo largo y ancho de nuestra geografía. Y es que los artistas de antes poco tienen que ver con los profesionales de hoy en día, pues dependían íntegramente de su ventura, o de empresarios como Vedrines, Monserrat, Carcelén o Saavedra, sin necesidad de ningún subsidio, subvención o como queramos llamarle. Debían igualmente pasar largas temporadas en ruta de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, para poder llevarse un jornal diario.

De este modo, Marchena y Valderrama compartieron juntos muchas veladas a lo largo de sus carreras artísticas, y eso que el sevillano era trece años mayor que el jiennense, y a decir verdad, Marchena no quiso en un principio que Valderrama se uniera a su compañía. La ventaja de escribir este tipo de obras, que van narrando de forma paralela las vicisitudes de nuestros protagonistas, es que nos permiten situarnos en el mismo tiempo en la trayectoria de ambos cantaores y comprobar si tal era la rivalidad u enemistad entre ambos, que cuentan las malas lenguas. Aunque no eran de eso que se dicen amigos del alma, si tuvieron a bien compartir parte de sus vidas artísticas, suponemos que por necesidades económicas, y eso sí, se respetaron mucho mutuamente en su profesión. Hay que destacar que los dos tuvieron ídolos comunes en esto del cante, ya fueran Don Antonio Chacón, Manuel Vallejo, y a su vez, otros grandes cantaores como La Niña de los Peines, Pepe Pinto o José Cepero fueron grandes admiradores del arte de Marchena y Valderrama. Así mismo, nos cuenta Cobo, que compartieron los mejores tocaores del momento, en especial a Don Ramón Montoya y a Sabicas, antes de que este último se marchara para América. Y hablando de las Américas, tanto Marchena como Valderrama hicieron sus pinitos por esas latitudes, muy bien documentas en la obra a través de las crónicas de la prensa local de los países del cono sur. La geografía nacional se les quedó pronto pequeña a Marchena y a Valderrama. Aparte de cruzar el charco, también giraron por Marruecos, Francia, Bélgica u Alemania. Principalmente por la necesidad de seguir alimentando a sus familias, porque igualmente

tenían en común que les quemaba el dinero en las manos. Otro aspecto a destacar del libro, es que su autor no solo se deshace en elogios hacia los biografiados, sino que también cuenta aquellos detalles que otras veces se ocultan en este tipo de narraciones.

La cualidades vocales de ambos, con ese registro que el argot flamenco denomina laína, facultaran a que Marchena Y Valderrama se puedan considerar cantaores largos, y prueba de ello es que fueron los primeros en grabar una integral de estilos flamencos. Aunque como bien dicen las entrevistas que se publican en el manual, el público prefería unos cantes frente a otros, siendo esta la razón por la que se le reconozca más su valía interpretando fandangos, cantes de levante o de ida y vuelta. Ya sabemos que el pueblo es soberano, y como bien dice Eugenio Cobo, cada década flamenca del siglo pasado ha tenido un cante en función de los gustos del pueblo y de las circunstancias político, económicas y sociales. Los años veinte, el fandango, los treinta, los de ida y vuelta; los cuarenta, las zambras: los cincuenta y sesenta, las soleares y la seguiriyas; y los ochenta y los noventas, el tango y las bulerías. Aparte de este libro, y otros tantos muchos que se han escrito sobre Marchena y Valderrama, tenemos la fortuna de contar con la ingente discografía que ambos maestros nos han legado, y que hace de sus respectivos estilos, un arte inmortal patrimonio de la humanidad.

Niño Ricardo. Vida y obra de Manuel Serrapí Sánchez

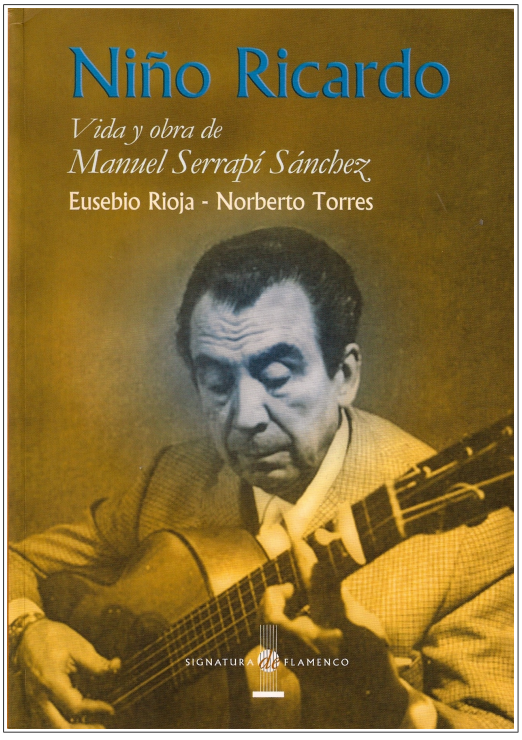
Eusebio Rioja - Norberto Torres

Editor: Signatura Ediciones de Andalucía, S.L. Sevilla 2006
(Obra publicada con la ayuda de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía)

NIÑO RICARDO LA VISIBILIDAD DE LA GUITARRA FLAMENCA MODERNA

José Miguel Jiménez

La obra referenciada pretende hacer mérito y justicia a uno de los pilares de la guitarra flamenca, Manuel Serrapí Sánchez "Niño Ricardo". Los autores, Eusebio Rioja y Norberto Torres, dos estudiosos de la guitarra flamenca y del flamenco en sí, se caracterizan por su rigurosidad y gran conocimiento del tema. El lector se deleitará gracias a la amena pluma de Eusebio cuya lectura nos resultará muy grata y rigurosa.



En el estudio de la vida del Niño Ricardo, Rioja nos adentra en una época magistralmente y a través de sus razonamientos objetivos, nos introduce en el conocimiento de las diversas etapas evolutivas del flamenco a lo largo del siglo XX. El entorno de Ricardo y su interrelación con los artistas flamencos coetáneos, así como, el nivel evolutivo de la guitarra hasta ese momento, supuso las fuentes de aprendizaje e inspiración para este guitarrista. Soslaya las banalidades y anecdotario para centrarse en los temas de su vida, que se relacionan y marcan su obra musical.

Con anterioridad a este trabajo, el holandés Humberto J. Wilkes discípulo y amigo de Ricardo escribió el libro Niño Ricardo "rostro de un maestro", publicado en Sevilla año 1990 por la Bienal de Sevilla y la Fundación Machado, en donde nos hace un estudio de su obra y un perfil psicológico de su personalidad. Muy subjetivamente se adentra en el personaje,

aunque su biografía no es completa no deja de ser interesante; en cambio el presente libro viene a completar de forma global el estudio del Niño Ricardo, teniendo en cuenta que la grandeza de este autor es inagotable.

Rioja versa su estudio con los inicios e influencias en la formación de nuestro guitarrista, sus maestros como Antonio Moreno, Javier Molina, sus primeras actuaciones, con guitarristas como Manolo de Huelva y Ramón Montoya, su trabajo como acompañante al baile y cante, resaltando con la Niña de los Peines, Pepe Marchena, Juanito Valderrama, Antonio Mairena, Lola Flores y Antonio Molina. Repasa la filmografía flamenca de la época y en donde Ricardo participó con su música en la banda sonora o aparece como interprete en escenas. Muestra el trabajo que Ricardo realiza año por año prácticamente, distribuyéndolo por décadas, la época de los Cafés Cantantes, El Concurso de Granada del Año 22, la etapa de la Ópera flamenca, las giras de las trupes flamencas por España y el extranjero, pasando por la penuria en la Guerra Civil Española y los años de la posguerra, Época de Revalorización, Festivales como el de Córdoba, la aparición de las primeras antologías discográficas flamencas, el flamenco en la Universidad… Repasa su vida y grabaciones. Las primeras grabaciones como solista las realizó a la avanzada edad de 39 años, hasta el ocaso en 1972 a la edad de 68 años.

Eusebio Rioja resalta la impronta de Ricardo que más influencia aportó a la guitarra, lo que denominamos como el aire, esencial en las bulerías; junto con la recreación definitiva de muchos estilos como las alegrías, las serranas, los fandango, farruca, granainas… La escuela que el "Ricardismo" generó pasa por numerosos guitarristas como Juan Serrano, Paco Simón, y a través de sus padres por Manolo Sanlucar, hasta llegar al mismo Paco de Lucía. La influencia de Ricardo sigue estando tan arraigada y no superada de tal forma que muchos guitarristas actuales desconocen la autoría de Ricardo en ejecuciones y falsetas que interpretan. También trata una faceta de Ricardo menos conocida, la de autor de canciones, muchas de estas canciones llegaron a ser muy populares y forman parte de la música de la España en que vivió.

La segunda parte del libro realizada por Norberto Torres analiza más sucintamente lo tratado por Rioja, tratado los orígenes del toque flamenco y del toque en Ricardo, como el aire, el porqué de la irregularidad del sonido de la guitarra del Niño Ricardo.

El estudio lo centra principalmente en analizar cronológicamente la obra grabada de Ricardo, acompañamiento al cante y como solista, también como compositor de canciones, haciendo mayor mención en la canción "El Emigrante" no sólo por su calidad musical, de la que también hizo una versión sólo instrumental para guitarra, que también grabara Paco de Lucía, sino por lo que supuso el reflejo de una década en España.

Hasta la llegada de Paco de Lucía, Ricardo era el referente fundamental para todos los guitarristas del momento. Cada nuevo guitarrista estudiaba e imitaba la música y técnica de Ricardo. A la muerte de este maestro, se editó un álbum homenaje donde los principales guitarristas del momento rinden un sincero tributo al mayor talento de la guitarra flamenca de esas décadas, el título *Homenaje al Niño Ricardo. In Memoriam.*
¡Gloria al Niño Ricardo¡

El flamenco en Málaga.

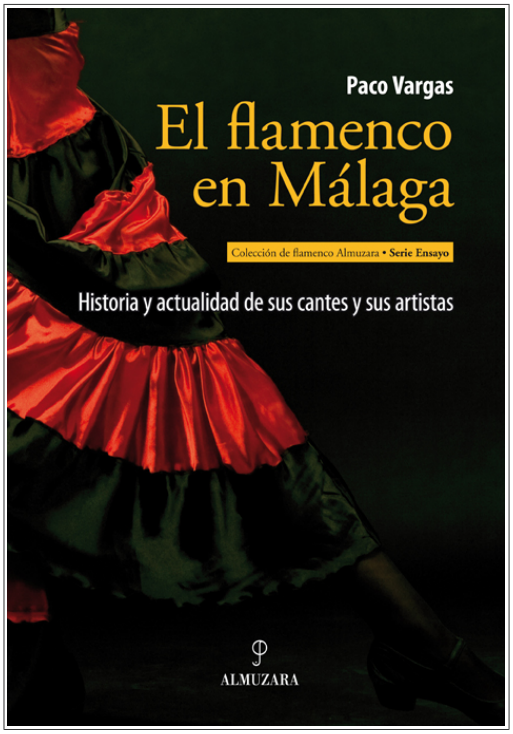
Vargas, Paco

Edita: Almuzara. Córdoba, 2007

MÁLAGA CANTAORA, MÁLAGA FLAMENCA

Antonio Conde

Nos encontramos con una obra que recoge toda la esencia del flamenco en Málaga a lo largo de su historia. Y va más allá. El autor no sólo abarca el cante malagueño, sus raíces, el sustrato del que emerge, sino que establece relaciones con otras variantes de cante próximas a los cantes propios de la ciudad de la Malagueta.



Desde el formalismo, Paco Vargas, prestigioso investigador y crítico flamenco ahonda en el sustrato folclórico de la provincia estableciendo conexiones entre el folclore y su declinación hacia lo jondo. Así, partiendo de la música popular de los montes de Málaga, introduce al lector, de forma amena y con un lenguaje asequible, en el mundo de los pregones, temporeras y trilleras que se escuchaban en los campos de las diferentes comarcas de la provincia. Un análisis pormenorizado de los cánticos que dieron paso a la malagueña en toda su dimensión; pues esta obra es un alegato a favor de la malagueña y de su vital importancia e influencia en otros cantes.

Desde los fandangos abandolaos, hasta la malagueña tal y como se conoce hoy día, el escritor nos muestra los eslabones que crearon la cadenas, (entendidas como variantes estilísticas) del cante por malagueñas. Siglo y medio resumidos en 375 páginas en el que se analizan los posibles porqués, los creadores, recreadores, posibles procedencias y las etapas por las que tuvo que pasar esta música hasta lo que es. Si ya en el fandango deja claro quiénes fueron los precursores, en los abandolaos realiza misma faena,

hasta detenerse abiertamente en los fandangos de Málaga. Juan Breva como recreador de fandangos y justo merecedor de un lugar de privilegio en estos menesteres. Destaco entre otros aspectos, el estudio sobre la Rondeña, desde la primitiva hasta las variantes del Gallina o la del recientemente desaparecido Enrique Morente. Javeras, jabegotes, verdiales son algunos de los cantes de los que se hace eco y desarrolla el autor acertando en la ejemplificación de los estilos y dando al lector datos para la escucha de los cantes, de aquí el marcado carácter didáctico de esta obra. La labor investigadora nos muestra a los cantaores que destacaron en estos cantes, entre los que destacan La Trini, El Canario, Paca Aguilera, El Perote. Aunque no fueron los únicos, si creadores de estilos propios. Quizás el título del libro nos invita a pensar que solo el flamenco en Málaga está presente. Pero la amplitud de la obra abarca desde las malagueñas del Mellizo (Cádiz) hasta las de Antonio Chacón (Jerez de la Frontera), Fernando el de Triana (Sevilla) etc. Este libro nos saca del triángulo Triana-Cádiz-Jerez, dejando clara la importancia geográfica y cultural de Málaga para con el cante flamenco. Cambia el tercio y Vargas se ocupa de los tangos de la zona, de los personajes ilustres que los cantaron, veáse, "La Repompa" o "El Piyayo". Uno de los capítulos que suscita interés, a mi entender, es la aclaración de los cantes del Polo, Caña, Policaña. Rescatando de la biblioteca las primitivas teorías que lo entendían de una u otra manera. Aporta importantes datos sobre las primeras grabaciones en cilindros de cera de estos cantes, imprescindibles para entender la transformación de estos.

Una vez expuestos los autores, artistas, creadores y demás informadores de los cantes de Málaga, se adentra la obra, de nuevo, en la recopilación de los cafés cantantes y del fenómeno que supuso para la ciudad. Sustentándose en la prensa de la época aporta objetividad a un libro, que justificadamente, se debe a teorías musicales no siempre empíricas. Datos biográficos de los intérpretes destacados de los cafés cantantes así como de las nuevas generaciones son el argumento de un capítulo dedicado a esta temática. Artistas como Juan Breva, Cojo de Málaga, El Pena hijo, La Cañeta, El Chino, Antonio de Canillas, Ángel de Álora, El Niño Vélez o los guitarritas Antonio Soto, Daniel Casares o Chaparro de Málaga. Bailaoras como La Lupi, Luisa Palicio o la siempre genial Rocío Molina, son algunos de los nombres a los que Paco Vargas da un lugar de consideración en este libro (sin desmerecer a ningún otro, quede claro). Y es que la obra da para más; un recorrido por los distintos festivales, por las peñas flamencas, por los concursos de la provincia caben de lleno como información complementaria.

Un apartado con el que no acabo de estar de acuerdo coincide con el capítulo dedicado a los tangos de Málaga. Sin quitar mérito a La Repompa, la atribución que da de un tipo muy característico de tangos a esta cantaora, no contiene un argumento de peso para dar por válida su atribución. Ya en 1922, la prensa granadina recoge que el cuadro "Zambra del Sacromonte", interpretaba los tangos de Granada, al estilo en los que Paco Vargas atribuye a la cantaora malagueña. Que los popularizara, no es menester discutir, pues las pruebas son evidentes, pero la atribución en base a esto, quizás sea un tema más delicado a la hora de dar por válido esta cuestión. (Ya sabemos que en ocasiones quién populariza un cante se lleva la medalla, y no siempre el creador).
Por lo demás, es una obra abierta, que nos invita a la reflexión de algunos porqués. Y quizás los más destacado es que nos da respuestas a esos porqué, dejando clara, la importancia de Málaga y de su comarca en el flamenco.

Antropología Integral. Ensayos teóricos

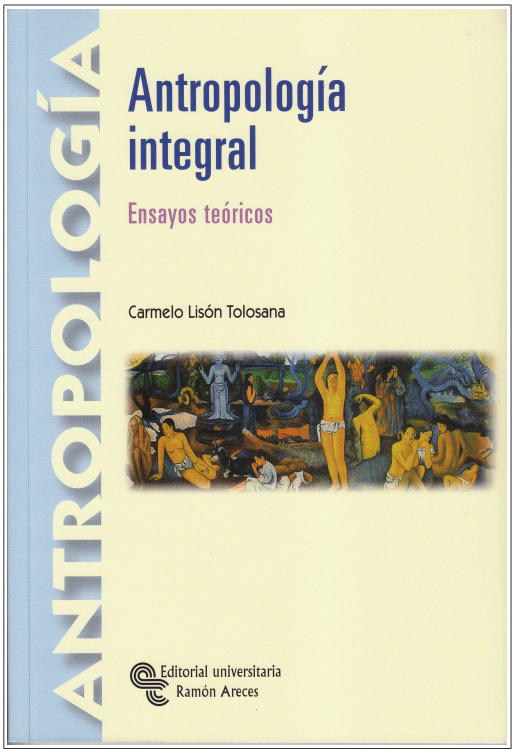
Lisón Tolosana, Carmelo

Edita: Editorial Universitaria Ramón Areces. Madrid, 2010.

LA ANTROPOLOGÍA DE CARMELO LISÓN TOLOSANA.

Manuel Lorente Rivas

Se puede decir que el libro más reciente del antropólogo Carmelo Lisón Tolosana es un modelo de densidad teórica, pero también de buen gusto en el diseño y composición por parte de la editorial Ramón Areces. La cuidada edición resulta amena y agradable al tacto y la vista, otros detalles de presentación como el tipo de letra y el índice analítico también aportan una clara orientación y facilidad al lector, lo que contribuye de forma positiva a la lectura de un libro que está llamado a convertirse en el manifiesto de la antropología española para el siglo XXI.



Es un libro denso y delgado que solo tiene ciento cuarenta y dos páginas, pero que contiene nutrientes para las ciencias sociales en general y las diferentes generaciones de antropólogos e intelectuales que ejercen en la actualidad. La preocupación por la transmisión del saber está presente a lo largo de este trabajo, se nota que el autor ha ejercido magisterio como catedrático de universidad, a la par que animado y participado en numerosos eventos científicos de ámbito nacional e internacional. Pero sobre todo, pienso que este libro representa un gesto de afirmación de estilo personal a través de un ejercicio de reflexividad intelectual.

El libro se abre al modo de una sonata que busca establecer una tensión contrastante entre las llamadas ciencias naturales y las del espíritu, para luego levantar vuelo hacia regiones específicas de la antropología social, cultural y general; pero este recorrido de altos vuelos no es una pura especulación

filosófica, porque su denso discurso teórico tiene como referencia constante a la obra realizada a lo largo de su vida, que volviendo al símil musical y en lo que se refiere a la estructura formal del texto, juega un papel de bajo continuo que confiere anclaje y amenidad, a la par que autoridad y verosimilitud discursiva.

Carmelo Lisón Tolosana escribe desde la torre de los años, su antropología ya es una indiscutible solera de la cultura española, discípulo del antropólogo Evans-Pritchard y doctorado en Oxford, su obra mantiene un diálogo intelectual de altura con Victor Turner, Claude Levi-Strauss, Mery Douglas, Gadamer, Umberto Eco y otros grandes del siglo XX. Abierto a la influencia de la Crítica literaria, la Historia del Arte, la Sociología, la Hermenéutica, la Semiótica y la Semántica, su desarrollo intelectual ha sido permanente y capaz de sortear ideologías e ismos al uso. Lo que combinado con una dedicación absoluta y una producción intelectual abundante en cantidad y calidad, nos permiten pensar en la obra de Carmelo Lisón Tolosana, como el principal núcleo fundacional de la antropología española. De aquí el valor del libro que ahora reseñamos, que viene a ser la expresión destilada del conjunto de su obra.

Como el subtítulo del libro indica, el contenido es principalmente teórico, pero sin olvidar la referencia al método del Trabajo de Campo como algo imprescindible para la Antropología, llegando a insistir a modo de lei-motiv musical hasta en veintitrés ocasiones, repeticiones con las que reafirma y explica el porqué de su importancia. Otros lei-motiv que surcan el texto son: el ritual, el símbolo, el mito, la creencia, la Cultura y las culturas, la emoción, la moral, lo humano, los valores, el espíritu, la empatía, lo universal, etc.

Nombrado doctor Honoris Causa por al universidad de Murcia a comienzos del 2011, Carmelo Lisón está en el tiempo del justo y merecido reconocimiento, y como podemos comprobar en este libro, su trabajo sigue iluminando como faro al mundo de la antropología en general, haciendo frente y contrafuerte a los riesgos y envites disolventes de algunos ismos recientes. Aportando relieve al mundo de la cultura española en general, ya que la figura intelectual y la obra del antropólogo Carmelo Lisón Tolosana sigue creciendo y trasciende los límites del ámbito académico. Y quizás por aquello de que Carmelo Lisón es aragonés, cuando escribo esto me vienen a la mente la figura del pintor Francisco de Goya y del escultor imaginero Juan Martínez Montañés, que aunque nacido en Andalucía era descendiente de repobladores aragoneses. Genios que pese a tener diferencias de contexto y oficio, presentan similitudes en el imaginario histórico, tenacidad y excelencia en el oficio, una larga historia de vida y sobre todo el haber mantenido un diálogo con los profundos misterios de lo humano y lo inhumano. Como Carmelo Lisón Tolosana que sigue escribiendo la mejor antropología que se hace en el mundo hispano, y que no es hablar por hablar, porque su obra así lo demuestra. En este libro se puede comprobar.