

Música ritual y trance. El ritual *maro* como estudio de caso.

MARINA GONZÁLEZ VARGA

2016. *Cuadernos de Etnomusicología* N°8

Palabras clave: Toraja, trance, identidad, música ritual

Keywords: Toraja, trance, identity, ritual music.

Cita recomendada:

González Varga, Marina. 2016. "Música ritual y trance. El ritual *maro* como estudio de caso.". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°8. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

**MÚSICA RITUAL Y TRANCE.
EL RITUAL MARO COMO ESTUDIO DE CASO.**

Marina González Varga

Resumen

Entre la población Toraja de las montañas de la zona sur de Sulawesi (Indonesia) encontramos una sociedad en la que la música ritual resulta especialmente relevante por su estrecha relación con la estructura, la jerarquía social y la aculturación desde la infancia a través de la música. Por este motivo, resulta especialmente interesante el estudio de la música en este espacio simbólico y contexto tan específico que aporta el ritual. El hecho de que la música tenga una relación directa con la vida ritual y la cultura de esta sociedad nos hace plantearnos si otro aspecto que se incluye en la vida ritual se podría relacionar con la música: el trance. Así, si la música que acompaña al ritual es totalmente asumida como parte de una identidad colectiva, podemos plantearnos desde esta perspectiva la relación del trance con esta identidad.

Algunas de las preguntas que nos planteamos en este artículo son: ¿podríamos decir que el trance a través de la música es producido o inducido?, ¿existen unas características musicales claras dentro de la música de trance en cualquier comunidad?

Palabras clave: Toraja, trance, identidad, música ritual

Abstract

Among the Toraja society in the mountains of the Southern region of Sulawesi, we can find a society which their music is full of meaning and tightly related with social structure and hierarchy, and also play a key role in the acculturation since childhood.

For this reason, it's especially interesting the research in this field with a specific symbolic space and context which the ritual brings. In this way, the fact that music has a direct relation with ritual life and culture, led us to think whether other aspects of ritual life could be related with music too, like trance. This music is fully understood as a way of collective identity.

Therefore, we can ask ourselves, could we assume that trance through music is induced or produced? are there some specific musical characteristics in trance music in whatever community?

Key words: Toraja, trance, indentity, ritual music

Introducción

En la población Toraja, de las montañas de la zona norte del sur de Sulawesi, encontramos que todos los rituales, *bua'kasalle*, *maro*, *merok*, etc., van acompañados de música, especialmente durante los momentos de clímax. Un claro ejemplo son los rituales que implican sesiones de trance, como en el caso del ritual *maro* y *pakorong*, donde el trance siempre está acompañado, producido o es concluido a través de la música, en otras palabras, funciona como un marcador ritual.

Por este motivo, el propósito de este artículo es analizar la relación entre la música y el trance utilizando como ejemplo de caso el ritual *Maro* de los Toraja, el cual permite la curación y protección de los participantes a través de la invocación de sus ancestros para ser transformados posteriormente en divinidades. De esta manera podremos ver cuál es la función de la música en esta práctica, de qué forma interviene en el proceso de trance y si éste es producido directamente por el estado físico y psicológico que nos hace alcanzar la música o es una cuestión más puramente cultural. En otras palabras, si el trance a través de la música es aprendido o inducido.

Partimos del supuesto de que la música es un elemento fundamental a la hora de organizar el ritual y expresar el trance, además de estar basada en la participación colectiva, ya que tiene un interés social más que estético. Analizaremos el papel que juegan las prácticas culturales dentro del proceso de trance, por lo que resulta necesario un análisis interpretativo de la cultura y sus manifestaciones, como la música y el trance. Por eso nos interesa un análisis centrado en la música y sus interrelaciones con el contexto sociocultural, un análisis puramente estilístico no abarcaría el conjunto del contexto musical ni nos aportaría respuestas antropológicas.

Metodológicamente, debido a los puntos que vamos a tratar es necesario el enfoque interdisciplinar, ya que hablaremos del proceso de trance y resultará necesario acercarnos brevemente al ámbito de la psicología. Además de la recopilación bibliográfica, contamos con las fuentes audiovisuales accesibles en el archivo digital del *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) que cuenta con recursos de todo el mundo.

Algunos de los trabajos pioneros sobre esta región, como los de Jaap Kunst, no serán empleados ya que son estudios que se limitan a características puramente musicales y que actualmente han sido complementados por estudios como los de Dana Rappaport con una perspectiva más social. Como introducción a la cultura Toraja, cabe señalar las publicaciones de los antropólogos Nooy-Palm (1975) y Dimitri Tsintjilonis (2000). En cuanto a la música Toraja, las fuentes principales que podemos encontrar son las numerosas publicaciones de Dana Rappaport, las cuales nos ofrecen un estudio actual y contextualizado; publicaciones que podemos complementar con los interesantes enfoques planteados por Judith Becker (2004,1994) sobre la relación entre la música y el trance y que tienen como punto de partida planteamientos procedentes de la psicología. También se ha tenido en consideración el trabajo de otros autores, como por ejemplo Clifford Geertz (1992), Laurent Aubert (2006), Ruth Finnegan (2002), Gilbert Rouget (1980) y John Pilch (2004).

Propuestas teóricas

Comenzaremos abordando algunas de las principales propuestas que explican el estado de trance y el proceso por el que se alcanza. La definición de trance de Gilbert Rouget (1980) se basa en este estado como un proceso psicológico, en el que admitirá que después intervienen fundamentalmente factores sociales, mientras que Lapassade le otorga más importancia a las circunstancias sociales, como la cultura, los grupos y la situación local, y afirma que éstas son las que producen los estados modificados de consciencia. Apoya la concepción que hemos mencionado antes del trance como una conducta específica y aprendida. Precisamente la música nos aporta el carácter cognitivo, para conocer el mundo y formar parte de él y transformarlo, es necesario realizar clasificaciones, la música nos permite establecer un orden conceptual (Torres 2004: 90).

Al realizar una descripción de la música estamos hablando de experiencias emocionales que aprendemos a relacionar e identificar con patrones de sonido. Estas asociaciones aprendidas permiten a los participantes del ritual alcanzar estados de conciencia alterados, que también llamamos trance. Este estado podríamos decir que tiene un origen biológico y social; el primero se debe a que es un proceso en el que intervienen cuestiones psicológicas y neurológicas. En cambio, el segundo viene motivado por el hecho de que es un comportamiento aprendido que está fuertemente conectado con el significado cultural y la expresión de emociones. Éste es un proceso aprendido mediante experiencias sociales, que se da en el contexto ritual y resulta eficaz por sus asociaciones entre experiencias individuales y experiencias culturales. La eficacia de la música para inducir el trance depende del contexto en el que se ejecuta, es un comportamiento cultural asociado a la percepción auditiva. (Blacking 1973: 150)

Como plantea Stanislav Grof (1994), existen diferentes terapias o rituales por los que se accede a estados alterados de conciencia: respiración holotrópica, terapias psicodélicas, experienciales o transpersonales, rituales chamánicos, regresiones hipnóticas o experiencias cercanas a la muerte. Al

alcanzar estos estados se pasa por diferentes fases de conciencia por medio de los sistemas COEX, primero se pasa por el nivel biográfico o recordatorio, a recuerdos de la infancia y adolescencia, emociones vitales, a la experiencia del nacimiento, más profundamente, vamos accediendo a la experiencia perinatal, a la vida prenatal, y por último se puede llegar a acceder a las regiones transpersonales. Las regiones transpersonales son el inconsciente individual, el inconsciente colectivo planteado por Jung, que viene dado por la sociedad y el nivel universal, los arquetipos pertenecientes a cualquier época y cultura que dan forma a los mitos. Precisamente en este aspecto es en el que podemos ver la relación entre la música y el trance. Mediante la cultura se construyen identidades grupales que son expresadas y reforzadas por la música. Cualquier tipo de arte resulta una expresión, un lenguaje y una comunicación entre diferentes elementos de una cultura, así se crea un patrón simbólico en el arte mediante el que el intérprete puede comunicarse con la sociedad. Esta expresión de un sistema colectivo, tiene especial eficacia en una práctica inevitablemente social como es la música (Brailoui 1973). Como menciona Blacking “La función de la música es reforzar ciertas experiencias que han resultado significativas para la vida social, vinculando más estrechamente a la gente con ellas.” (Blacking 1973: 5). Si relacionamos estas ideas con las planteadas por Stanislav Grof resulta evidente que la música juega el papel de despertar nuestra conciencia colectiva y nuestra emotividad a través de nuestra memoria asociativa durante el ritual para que se produzca el trance.

En muchos casos la música requiere la creación de un contexto específico, que sería la creación del espacio simbólico que nos aporta el ritual. En este contexto se busca canalizar sentimientos compartidos por los participantes, el rito permite sistematizar el orden social, y en este proceso el trance actúa como canalizador de emociones, es el momento de “crisis” que antecede al restablecimiento del equilibrio social.

El ritual en su conjunto nos facilita una forma de reforzar la identidad y reafirmar las posiciones en la jerarquía social de cada individuo, es una fuerza transformadora para la sociedad. Además, en este contexto encontramos que

la música juega un importante papel para la eficacia del ritual y para la revitalización del pasado mítico. Como propone Geertz (1992), esta práctica sintetiza emoción y cosmovisión, al mismo tiempo que modela la conciencia espiritual del pueblo.

Casi todas las artes de origen ritual que se dan durante una sesión de posesión son desarrolladas como ofrendas a los dioses, ponen en escena mitos y construyen personajes imaginarios y simbólicos. Pero es necesario diferenciar entre un ritual de posesión y una representación teatral, ya que en el ritual tenemos la presencia de un ente divino que es considerado real y efectivo (esta presencia es sugerida por los códigos artísticos y culturales establecidos). Por eso este tipo de ritual se puede comprender solo formando parte del conjunto simbólico de esa sociedad. Por otra parte, también podemos mencionar lo que Víctor Turner denomina la teatralización dentro del ritual como una representación de un “drama social”, de esta forma podríamos hablar de dramatización en cuanto a la acción ritual si la entendemos fuera de su contexto (Turner 1980, 151). Rouget nos plantea una idea interesante sobre el rol de la música en su relación con el trance; manifiesta la importancia de las connotaciones culturales para que la música ritual sea eficaz y resulta operativa en el contexto social en el que está integrada. Argumenta esta hipótesis basándose en que el trance no puede ocurrir sin música, pero no se han encontrado unas cualidades formales en la música que se planteen como necesarias para el trance, por eso cualquier relación establecida entre música y trance está culturalmente condicionada, depende de su función social y de sus códigos sonoros (Rouget 1980: 21).

Debido a todas estas relaciones nos resulta interesante centrarnos en las tres áreas centrales del trabajo etnomusicológico que plantea Merriam: concepto, comportamiento y sonido (Merriam 1964: 32-33). El concepto de la música referido a la forma en la que las personas consideran la música; el comportamiento, como los actos que rodean a la *performance* musical y, en este caso, el comportamiento pautado del trance, y el sonido en sí mismo.

Durante el trance todos los fenómenos se interpretan como el resultado de la presencia de un ancestro, así se materializa la presencia de los dioses, éste es un momento de “caos” para la sociedad. Esta idea queda respaldada también por la música, que modifica la percepción del ser, del espacio y el tiempo. El silencio es el signo de algo inmóvil, el sonido, de un espacio lleno y en movimiento. En concreto, es muy popular el uso de tambores, ya que es un instrumento rítmico muy asociado a la danza y por consiguiente a la excitación nerviosa, frecuentemente se asocia el tambor a un efecto sobre el sistema nervioso central y como desencadenante de convulsiones, pero según plantea Rouget no se puede afirmar que el trance se produzca por el efecto de algún instrumento en concreto, ya que en cada cultura los instrumentos empleados para el trance son variados y no presentan ninguna particularidad acústica común. Por eso se asocia el trance a un comportamiento cultural más que al impacto físico de un sonido concreto.

Aproximadamente desde el año 1960 podemos encontrar diversos planteamientos, basados en el estudio de cultos de posesión de diferentes lugares, sobre la relación entre música y trance. En estas propuestas se plantea el uso de la percusión como la causa de los estados de trance. Todas ellas tienen en cuenta factores como el orden psicológico y neurológico para la eficacia ritual de la música, se crea un estado de efervescencia colectiva propicio para alcanzar estados alterados de consciencia; lo que difiere en cada planteamiento es la idea de cómo esa música afecta al cerebro. Neher propone que los estímulos repetitivos rítmicos influyen en el ritmo de las ondas cerebrales (Neher 1961 citado en Becker 1994), lo cual concuerda con la teoría de que estos estímulos llevan al trance a través de la sobrecarga sensorial (Jankowsky 2007); por otra parte, podemos complementar estas ideas con el planteamiento de Judith Becker, la estimulación rítmica musical produce un acoplamiento estructural y la sincronización de varios cuerpos y cerebros llega a saturar el sistema nervioso (Becker 2004). La enorme carga emocional que implica esta música ritual que manifiesta Judith Becker en *Deep listeners: Music, emotion, and trancing* (2004) está estrechamente relacionada su

eficacia simbólica. La música proporciona un clima psicoacústico que induce al trance y permite que se desarrolle durante un periodo de tiempo.

Antes mencionábamos el origen biológico y social del trance, dentro de sus implicaciones sociales también encontramos un componente simbólico y otro emocional que resulta relevante en el desarrollo del ritual. Como dice Rouget:

l'efficacité symbolique de la musique ne prend son sens que compénétrée de vie émotionnelle, [L'erreur consisterait à] réduire la transe à une conduite purement symbolique et à en ignorer la dimension émotionnelle, ou tout au moins à considérer qu'elle n'est pas significative. (1980: 218)

El trance, además de ser un estado psicológico, es un estado de gran intensidad emocional. Para alcanzar este estado intervienen áreas del cerebro relacionadas con las emociones y con la memoria, ya que es un proceso en el que influyen fuertemente las expectativas culturales y es aprendido, el cerebro recurre a experiencias pasadas. Esta teoría es muy similar a las de Herskovits y Bastide, que subrayan la importancia de la música como estímulo para el trance añadido a una situación concreta. Basándonos en todos estos modelos, trataremos de establecer la relación entre música y trance en el caso del ritual *Maro*.

Situación conceptual y significado del ritual *Maro*

El ritual *Maro* está enmarcado y toma significado en relación a un ciclo completo de rituales, por lo que es necesario entender algunos aspectos básicos del sistema de creencias para situarlo y comprender su funcionalidad. El interés en comprender de forma general el ciclo ritual completo se debe al sistema bipartito en el que se encuentran, cada ritual tiene su complementario con el fin de garantizar el equilibrio social.

Este sistema de creencias está fundamentalmente dividido en dos partes, comúnmente denominadas mundo de los vivos y mundo de los muertos, según esta estructura los rituales se categorizan como rituales de

fertilidad (rituales del este) o rituales funerarios (rituales del oeste), según las funciones que satisfacen. La vida ritual se basa en la idea de inversión y de paso de un lado a otro dentro del ciclo ritual, por este motivo es necesario el equilibrio entre los rituales funerarios y de fertilidad, cada ritual funerario tiene su equivalente dentro de los rituales de fertilidad.

El ritual *Maro* estaría situado dentro de los rituales de fertilidad y sería el ritual complementario de los funerales de la nobleza. Las marcadas jerarquías y clases sociales están presentes en la organización de los rituales, en los que la interpretación de música, el número de sacrificios y ofrendas y su duración, determinan el prestigio de estos. En estos funerales son en los primeros en los que la presencia de música es obligatoria, en funerales que se encuentran por debajo en la escala ritual la música es un elemento opcional o incluso no permitido. Dentro de los rituales de fertilidad, el ritual *Maro* o “ritual de los locos”, indica el comienzo de un ciclo agrario, su función es garantizar buenas cosechas y la curación y protección de enfermedades. Su duración suele ser de 6 días y 6 noches, y el objetivo es purificar el pueblo invocando las almas de los ancestros, en este ritual las almas de los difuntos se transforman en divinidades, por lo que podríamos hablar de un ritual de paso y de purificación. Forma parte de los siguientes rituales menores: *maro*, *bugi´* y *pakorong*. Estos se tienen que celebrar siempre antes de la fiesta *bua´ kasalle* que concluye el ciclo ritual. En los rituales menores la música juega un rol importante, ya que es el medio por el que se llama a las divinidades, además de inducir y guiar el trance. Cabe destacar que, a pesar de ser denominados rituales menores, en estos la efervescencia social y la intensidad del ritual son mayores que en el ritual *Bua´* que concluye el ciclo, la idea de que la emoción y la magnitud del ritual deben ir en aumento hasta su conclusión es una concepción del mundo occidental. En la cultura oriental indonesia el punto de clímax se encuentra en la mitad del ciclo y en el ritual conclusivo va reduciéndose la magnitud de éste hasta que todo vuelve a su situación inicial.

La siguiente tabla resume las etapas del ritual *maro* junto con el repertorio que se interpreta en ellas:

	Acción ritual	Acompañamiento musical
1º Día	Ritos de separación	
	Rituales para la bendición del pueblo Ofrendas animales	Recitación gelong ¹ (noche)
2º Día	Ma'Pasa'	
	Sacrificio de pollos en cada casa Se hacen ofrendas sobre un tambor dentro del campo ceremonial	Recitación gelong en las casas (noche)
3º Día	Procesión hacia la piedra de Landorundun	
	Durante el día las mujeres estériles se dirigen hacia la piedra de Landorundun para favorecer la fertilidad	Recitación gelong Boné en las casas (noche)
4º Día	Ma'Burra (curar, prevenir)	
	En cada una de las casas se llevan a cabo sesiones de trance (curativas): Los hombres del coro saltan mientras las mujeres se flagelan con hojas de Tabang y entran en trance. Trance femenino individual Trance femenino sobre un tambor Un hombre en trance se lacera y permite la curación de los niños	Coro masculino Acompañamiento de flautas de bambu Coro masculino Coro femenino Recitación gelong (noche)

¹ *Gelong*, canto o recitación ejecutada durante el ritual *maro*, es una forma de inducir al trance. Dentro de las casas es recitado por un oficiante y en el exterior es cantado por un grupo de hombres que bailan frenéticamente. Esta palabra también aparece en las lenguas de las comunidades vecinas como los Bugis, Makassar y Mandar.

5º Día	Ma'pakande to minaa	
	Sacrificio de pollos Sesiones de trance y danzas Trance masculino	Gelong ma'pakumpang
6º Día	Ma'pasa	
	Cada familia coloca un estandarte en el campo ceremonial. Sacrificio de cerdos Danzas Sesiones de trance	Cantos gelong de diferentes tipos dedicados a cada estandarte (polimúsica) Acompañamiento de tambores Cantos y recitaciones gelong y bugi

Figura 1. Etapas del ritual *maro* (elaboración propia)

La denominación de “ritual de los locos” hace referencia a las sesiones de trance que se llevan a cabo durante el ritual. En cuanto al repertorio interpretado, el más característico es el *gelong maro*, este repertorio comparte ciertas características generales de la música de trance como las melodías basadas en modelos muy repetitivos y rítmicos que van aumentando en cuanto a intensidad sonora, esto es lo que Rouget denomina “música violenta”. Nos centraremos en esta última categoría, el repertorio que acompaña al trance, aunque el *gelong maro* no es el único repertorio que se interpreta a lo largo del ritual.

Nos encontramos ante un rito del exceso y de la locura, y en él, el trance sirve para canalizar las emociones. Dentro del campo ceremonial encontramos polimúsica², diferentes grupos de cantantes, tambores, bailarines... todos estos elementos ayudan a crear un sentimiento de euforia colectiva que ayuda a alcanzar el estado de trance. El contenido textual de las canciones es muy relevante, ya que en el *gelong*, la palabra cantada comenta la acción ritual y anuncia los sucesos más importantes, por lo que en algunos casos este repertorio es necesario para comprender el ritual además de servir como

² Yuxtaposición de músicas que no pueden ser ordenadas desde un punto de vista musical, no comparten el ritmo, la afinación ni ningún elemento musical, solo suenan al mismo tiempo. Entre los Toraja aparece solo en contextos religiosos.

estímulo para marcar unas pautas dentro del trance. En este caso la música funciona como señal sonora que sirve como estímulo-guía en las sesiones de trance, ya que en ese momento el sonido es el único elemento externo que guía al sujeto hasta volver al estado de consciencia.

El procedimiento planteado al hablar de un ritual de curación lo podemos comparar con el caso que plantea Rouget entre los Wolof y los Thonga de África, que emplean la violencia de la música y el desencadenamiento catártico como una forma de llevar las enfermedades hacia el “agotamiento nervioso”, de esta forma, el enfermo entra en trance y ejecuta una danza salvaje (Rouget 1980). En el caso de los Toraja, el trance es además un medio para comunicarse con las divinidades, y éste siempre se alcanza a través de la música dirigiéndose a un público invisible, las divinidades. Por eso, la eficacia ritual en este caso depende totalmente de la música, pero en este caso quien entra en trance hace de mediador para permitir la curación.

Las sesiones de trance comienzan el cuarto día, cuando se produce la curación. Un pequeño coro de hombres canta mientras da saltos, las mujeres bailan y se flagelan con hojas de Tabang hasta que entran en trance, caminan sobre las brasas, sobre cuchillos... estos actos son los que confirman que las divinidades les han poseído, en esta etapa el trance está acompañado también por tambores. Este trance colectivo concluye con la vuelta al estado de consciencia a través de sonidos de flautas generalmente. Al concluir, una de ellas permanece en trance y sube encima de un tambor, que es otro de los medios a través de los que se puede comunicar con los espíritus. En este momento, uno de los oficiantes entra también en trance, acompañado por un coro femenino, comienza a flagelarse con hojas de cordilyne y se lacera la frente, la lengua o el vientre con un cuchillo. A través de su sangre cura a los demás participantes del ritual. En este segundo tipo de trance el acompañamiento musical también es esencial ya que si el coro de las mujeres interpreta la música de forma incorrecta, el hombre no dejaría de sangrar. En caso de estar bien interpretada, el canto actúa como medicina, de forma que la herida no dejaría ninguna cicatriz según los oficiantes.



Figura 2. Mujer en trance durante el ritual *maro*. (Rappoport 2006: 11)

Podemos encontrar dos tipos diferentes de trance, acompañados por dos tipos de canto. Estos dos tipos de trance no se podrían considerar trance de posesión ni trance chamánico, según lo plantea Rouget, en la siguiente tabla (figura 3) se muestra su clasificación junto con sus principales características. En el primer caso, el trance femenino, las divinidades bajan al campo ceremonial a través de las mujeres, el momento en el que comienza el trance evidencia la presencia de las divinidades. En el segundo caso ocurre al revés, la persona que entra en trance “viaja”, no podríamos hablar de trance chamánico ya que este personaje no participa en el canto, sino que “viaja” gracias a el canto del coro femenino que no está en trance. Rouget lo denomina “trance de comunión”, consiste en una unión entre la divinidad y el sujeto, pero sin que el sujeto se llegue a identificar como una divinidad. En estos dos tipos de trance quedan divididos claramente los roles a partir del género. La importancia de la mujer en el ritual *maro* y en concreto en las etapas de “curación” se debe a que es una divinidad femenina la que se encarga de la curación, que se produce a través de la sangre y de las hojas rojas de la cordyline. La relación entre la sangre y la curación dentro de las sesiones de trance acompañadas por música es algo que podemos encontrar en muchas otras culturas alrededor del mundo, como en el ritual cubano dedicado a los

Orishas, en el que la curación, a través de la sangre es acompañada por percusión.

	PREMIER TYPE DE TRANSE	SECOND TYPE DE TRANSE
funcion de la transe	faire descendre les divinités	prophylactique ou curative (soigner par le sang, par le fer)
qui entre en transe ?	les femmes se flagellent, se mutilent, marchent sur des braises, font des jeux déments, entrent dans un état second puis reviennent à la normale par l'aide des humains pendant qu'un groupe d'hommes exécute un chant saccadé en sautant. à la fin, quelques hommes commencent à s'infligent le fer (début du second type de transe)	un ou deux hommes ("guérisseur provisoire") se transpercent le front, la langue ou le ventre, boivent de la boue appliquent leur sang sur des enfants, portent les enfant sur les épaules. Pendant ce temps, un chœur de femmes exécute un chant lent et très doux. pas de crise de démente actes fakiristes
retour à l'état normal	la personne en transe exige qu'on lui apporte quelque chose : musique, tambour	le sang s'arrête de couler
noms des personnes en transe	<i>to tumbang, to malangi', to karondonan, to naala deata</i>	<i>to ma'deata ?</i>
volontaire ?	transe involontaire mais défini	transe volontaire
MUSIQUE		
nom du chant	"chant de la venue des divinités" <i>gelong ma'pasae deata</i>	"cantillation de celui qui se scarifie" <i>sampa-sampa to mantere</i>
nom commun	"saut des hommes" <i>nondo muane</i>	"chant des femmes" <i>gelong bainé</i>
contenu textuel	arrivée des divinités sur le lieu	description du voyage et du retour
chanteurs	chœur d'hommes	chœur de femmes (+ quelques hommes)
danseurs	plusieurs femmes cheveux déliés qui tournoient	∅
dynamique	chant saccadé, rythmé, vif, crié	chant lent, incantatoire
funcion de la musique	la musique chantée par les hommes accélère la crise des femmes	la musique chantée par les femmes apaise le sang qui coule
type de transe	inspiration (ou possession ?) femmes "musiquées"	communion, voyage officiant "musiqué", transe volontaire,

Figura 3. Diferencias entre las sesiones de trance del ritual maro. (Rappoport 1996: 364)

El canto es un elemento necesario para la comunicación entre el mundo de los vivos y el de las divinidades, a través de la persona en trance se transmite simbólicamente una ofrenda colectiva, en especial en las sesiones en las que hay polimúsica. Se ofrece la acumulación de música además de desarrollarse de forma paralela a abundantes ofrendas de sacrificios animales, la colocación de estandartes como símbolos de identidad y además este tipo

de música suele estar acompañada de pequeñas danzas. Es un intercambio colectivo con las divinidades.

En estos dos tipos de trance podemos encontrar dos tipos diferentes de música. En el coro masculino, abierto a cualquiera no requiere ninguna educación musical, se invita a las divinidades a bajar al mundo de los vivos, aparece reflejado en las letras:

*Sumonglo' ma' tanduk bassi
ma'ongka-ongka mataran
ma'patondon oda-oda*

*Descendre avec les cornes de fer
armé de la chose aiguisée orné de
l'arme tranchante*

*Laoko sambalin mai
bu'tu lamban diong mai*

*Venez de par là-bas
traversez de l'autre rive*

Figura 4. Al comienzo del canto gelong se invita a las divinidades a bajar al mundo de los vivos, cuando los participantes alcanzan el estado de trance es porque los dioses han bajado.

También se hace referencia al cuchillo con el que se realizarán las laceraciones³.

(Rappoport 2006: 15)

En cuanto a los aspectos musicales se sigue un tempo rápido, con un ámbito que no supera la 3ª y en algunas ocasiones con dos voces a distancia de 3ª. Los motivos que se cantan no sufren casi ninguna variación, no hay desarrollo musical ni cambios de tempo, solo ligeras variaciones rítmicas.

³ **Bajad** con los cuernos de hierro, armado con el filo decorado del cuchillo cortante. **Venid** de allá, cruzad a la otra orilla.



Figura 5. Ejemplo de *gelong* masculino y las pequeñas variaciones que se pueden dar.
(Rappoport 1996: 349)

En este caso el trance es provocado por varios factores: por la agitación provocada por la danza, por la repetición musical constante sin desarrollo que difumina la percepción temporal y por último debido a la alteración emocional y el clima de agitación que se genera con los saltos de los cantantes. Los saltos de los cantantes provocan el agotamiento muscular y la desorientación espacial, todos estos factores contribuyen a alcanzar el trance como plantea Rouget (1980). La saturación sonora no es el único factor, en este caso el esfuerzo físico que supone la danza es un elemento importante para alcanzar este estado. Basándonos en la teoría de S. Walker (1972) en la que propone como elemento fundamental para la posesión los cambios neuropsicológicos producidos por la saturación sensorial, plantea que generalmente la saturación aparece de forma rítmica, podríamos decir que estos cambios en el ritmo de una melodía repetitiva como la del *gelong* en esta etapa del ritual serían el motivo de la saturación sensorial. En esta etapa la vuelta al estado de consciencia va acompañada por una melodía de flautas, esta melodía tendría la misma función que las señales sonoras empleadas para finalizar las sesiones de hipnosis occidentales, esta es una respuesta aprendida, la música es el referente externo más eficaz para guiar el trance.

El otro tipo de canto es el que ejecuta el coro femenino, evocan las visiones de la persona en trance que se comunica con las divinidades, se sigue un tempo lento. En este caso, las letras hablan del proceso de curación, el canto trata de calmar a la persona en trance, las frases son simples, el ámbito no supera un tono, son ejecutadas al unísono y son melismáticas. Mientras se produce la curación a través de la sangre, los cantos son en primera persona lo que indica que el protagonista de esta etapa se identifica con toda la comunidad, además de servir como comentario de la acción ritual, hay que destacar que en este tipo de repertorio, la letra es entendible ya que el canto es al unísono, por eso el hecho de que se comente la acción ritual es funcional:

<i>Dipopedampi rara'na dipotamba'</i> <i>kaisse'na</i> (...)	<i>Son sang servira de remède</i> <i>le fruit rouge le guérira</i>
<i>Lolo tabang pedampinna</i> <i>lassege' pepamurru'na</i> <i>pi'tok peba'na-ba'nanna</i>	<i>La pointe de la feuille tabang est notre</i> <i>remède</i> <i>la pousse lassege' est notre traitement</i> <i>la plante pi'tok nous soigne</i>
<i>Nasule kale datumna</i> <i>Tokuli' ampu lembangna</i> <i>urruru tampa todolona</i> <i>sola tasim bulayanna</i>	<i>Le corps revient au début</i> <i>Avec une forme intacte</i> <i>il retrouve la forme du début</i> <i>avec une force rayonnante</i>

Figura 6. Cantos sobre el proceso de curación⁴. (Rappoport 1996: 359)

⁴ Su sangre servirá de remedio, el fruto rojo le curará. La punta de la hoja Tabang es nuestro remedio, el crecimiento de "lassege'" es nuestro tratamiento, la planta "pi'tok" nos cuida. El cuerpo vuelve al principio. Con una forma intacta, el reencuentra la forma del principio, con una fuerza radiante.

Sulemo mendio' bassi
membollo-bollo mataran
melangi' sanda ura'na

Je reviens de mon bain de fer
rincé à la chose coupante
lavé à toutes sortes de lames

Figura 7. Canto colectivo en primera persona como identificación con el protagonista⁵.
(Rappoport 2006: 16)

$\text{♩} = 60$
 su - man - la na' tan - du ha - ri na na
 on - ka on - <a na
 a - ta - ran

$\text{♩} = 65$
Sumangie' rekko'rai
 Descendre de là - ras
 sunon - la ro - ko <c na - i

$\text{♩} = 60$
Temuanna to burske
 a - nc to ou ra ke

Figura 8. *Gelong* femenino. (Rappoport 2006: 14)

Dejando de lado las características musicales, los procedimientos para alcanzar estados de consciencia alterada son muy diversos, pero podemos afirmar que de forma general la música se presenta como uno de los medios principales para alcanzar el trance. Dentro del Sudeste Asiático podemos encontrar numerosos ejemplos, como el de los Wana de Sulawesi, en este caso es un trance chamánico, ya que el único intérprete y participante del trance es el chamán, es la única persona capacitada para comunicarse con las

⁵ *Vuelvo de mi baño de hierro, enjuagado por la cosa cortante, lavado por todo tipo de filos.*

divinidades. El rol de los participantes en el ritual es totalmente pasivo. Sin embargo, el objetivo del trance es el mismo que el de los Toraja, la comunicación con el mundo de las divinidades, ya sea de forma individual o colectiva. También comparten la importancia de la palabra ritual, ya que los cantos del chamán comentan el ritual y además evidencia los cambios que se producen.

El ritual *maro* exalta la demencia y el desorden, para después volver a un estado de equilibrio a través del trance, estas características también las podemos encontrar en el ritual *Barong* balinés, a través del trance y del contacto con las divinidades se reestablece el equilibrio entre los dos mundos, quienes participan en el trance ayudan en la lucha entre dos personajes mitológicos opuestos, Barong y Rangda.

En todos estos casos, el trance es inducido a través de la estimulación (mediante percusión) o relajación sensorial (cantos, recitaciones a modo de mantra...), que producen una sensación de desorientación que nos lleva al trance (Pilch 2004). Durante el trance hay muchas regiones del cerebro implicadas como las áreas sensoriales y motoras, la memoria y las emociones. Esto se debe a que en este proceso intervienen muchos factores como el lenguaje, la música, las creencias, experiencias personales, para alcanzar el trance recurrimos a cosmologías. Por eso el significado de la música y su influencia en el trance depende del contexto personal y social.

Sobre la eficacia del trance en el ritual, Kartomi (1973) plantea que el trance satisface la necesidad de contactar con los ancestros y otros espíritus, por lo que aporta a la sociedad una satisfacción espiritual. Las características musicales de las músicas de trance de Java en las que también aparecen música y danza, como el Ébeg, Tiowongan, Pentjak y Pradjuritan, presentan una homogeneidad estilística en relación a los cantos de trance Toraja de los que hemos hablado. La repetición rítmica y melódica, formulas melódicas simples y recurrentes con ámbitos reducidos y la regularidad en el tempo, podríamos establecerlas como características de la música de trance.

Kartomi habla de que la tradición de emplear el trance como un medio de comunicación tiene un origen pre-hindú, por eso esta tradición podría ser compartida en las comunidades de las que hemos hablado porque todas ellas tendrían un origen común además de cumplir la función de relajar tensiones sociales.

Conclusiones

Podemos afirmar que la relevancia de la música dentro del ritual radica en su función y significado, no en la propia estructura musical. Como ya hemos mencionado, no se pueden establecer unas características concretas para la música de trance en general, el único rasgo general que podemos encontrar en diferentes áreas culturales se encuentra en la función que ésta cumple.

Por una parte, el significado de la música siempre es compartido y entendido por cada comunidad, esto hace que la música y de forma más general el ritual impulse la cohesión grupal. Por este motivo, podemos afirmar que la música ritual funciona como una terapia colectiva. Además, también podemos encontrar la función de reafirmar la identidad en la etapa en la que se erigen los estandartes, estos representan cada una identidad familiar que queda reforzada por la interpretación musical por grupos dedicada a cada estandarte, en este momento se “enfrentan” los diferentes grupos familiares empleando la música como una ofrenda.

Estas ideas concuerdan con uno de los semi-universales planteados por McAllester (1971: 379).

Uno de los casi-universales más importantes es que la música transforma o exalta la experiencia. Siempre se sale de lo ordinario y su presencia crea la atmosfera de lo especial. Calma o exalta, pero en todo caso cambia. Otras experiencias transforman la vida, pero no tan universalmente. Abraham Maslow consideraba que las dos “experiencias pico” de la vida citadas más que ninguna otra eran el sexo y la música.

Centrándonos en las sesiones de trance, aunque no podemos hablar de unas reglas generales para la música de trance podemos encontrar unas

pautas de comportamiento generales asociadas, ya que siempre existe un comportamiento cultural estereotipado para la persona o personas en trance, además de crear una excitación corporal, debida a danzas, música muy rítmica y otros factores y una excitación emocional comunal que se encuentra ligada a las implicaciones religiosas de los rituales. De esta forma, el estado de trance sirve para canalizar la exaltación de las emociones producida, de manera que en él se pasa por el “desequilibrio” y el caos, y tras culminar el ritual se consigue el equilibrio entre toda la comunidad ya que queda satisfecha la necesidad de comunicarse con las divinidades. Durante este proceso la música se emplea como medio para mantener la atmósfera que permite la continuación del trance, podríamos decir que la música se presenta como guía durante el trance, también se concluye el trance a través de señales sonoras. Entre las características musicales podemos destacar la repetición estímulo - motívica que unida a las violentas danzas y a la efervescencia del canto colectivo, crean así las condiciones fisiológicas para desencadenar el trance. Según S.Walker (1972) el elemento fundamental de la posesión es la presencia de estos elementos que crea una saturación sensorial que produce cambios neuropsicológicos.

El trance en los cultos de posesión responde a una conducta socializada en la que se unen diferentes factores, planteados por Rouget y que podemos ver dentro del ritual *maro*. Primero, a nivel individual el estado de pura emoción que produce conductas histeriformes. A nivel de las representaciones colectivas, este evento es entendido como signo de presencia de un espíritu o divinidad, por otra parte, podemos mencionar la “domesticación del trance” (R. Bastide 1972), ya que se establece como modo de comunicación con lo divino y la conducta queda pautada. Por último, el sujeto en trance se identifica con la divinidad “responsable” del trance, esta conducta identificatoria forma parte de la teatralización de la mitología, esto explicaría por qué las letras del *gelong* son inteligibles, ya que evidencian la presencia de estos personajes y narran parte de esta mitología. De esta forma el trance constituye un modelo cultural integrado en una interpretación concreta del mundo que se ve reflejada al alcanzar este estado.

En cuanto al papel de la música en el trance, podríamos con la idea de que aunque no es la música la que induce al trance de forma directa, ésta es un elemento clave dentro de todo el conjunto de elementos que lo inducen. La música tiene un efecto neurológico en el oyente, y además de las asociaciones culturales que implica cada individuo recurre a su memoria asociativa, lo que produce la estimulación necesaria para alcanzar estas experiencias.

Bibliografía y fuentes

Aubert, Laurent. 2006. "Chamanisme, possession et musique: quelques réflexions préliminaires". *Cahiers D'ethnomusicologie*, 19 (Chamanisme et possession), 11–19.

Becker, Judith. 1994. "Music and Trance". *Leonardo Music Journal*, 4(1994), 41–51.

_____ 2004. *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Indiana University Press.

Blacking, John. 1973. *How musical is man?* Washington: University of Washington Press.

Finnegan, Ruth. 2002. "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo". *Revista Transcultural Del Música*, 6, 1–18.

Geertz, Clifford. 1992. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Grof, Stanislav. 1994. *La mente holotrópica*. Barcelona: Kairós.

Jankowsky, R. C. 2007. "Music, spirit possession and the in-between: Ethnomusicological inquiry and the challenge of trance". *Ethnomusicology Forum*, 16(2), 185–208. <http://doi.org/10.1080/17411910701554021>

Kartomi, Margaret J. 1973. "Music and Trance in Central Java". *Ethnomusicology*, 17(2), 163–208.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

Nooy-Palm, C. H. M. C. 1975. "Introduction to the Sa'dan Toraja people and their country." *Archipel*, 10(1), 53–91.

Pilch, J. J. 2004. "Music and Trance". *Music Therapy Today*, 5(2), 51.
<http://www.jstor.org/stable/1513180>

Rappoport, Dana. 1996. Musiques rituelles des Toraja Sa 'dan.

_____ 2004. "Musique et morphologie rituelle. chez les Toraja d'Indonésie". *L'Homme*.

_____ 2006. "« De retour de mon bain de tambours ». Chants de transe du rituel maro chez les Toraja Sa'dan de l'île de Sulawesi (Indonésie)". *Cahiers D'ethnomusicologie*, 19(2006).

<http://ethnomusicologie.revues.org/pdf/2112>

Rouget, Gilbert. 1980. *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. París: Gallimard.

Sidorova, Ksenia. 2000. "Lenguaje ritual. Los usos de la comunicación verbal en los contextos rituales y ceremoniales". *Alteridades*, 10(20), 93–103.

Torres, Juan Luis. 2004. "El sonido numinoso: música ritual y biología". *Convergencia*, 36, 81–97.

http://www.uaemex.mx/webvirtual/wwwconver/htdocs/rev36/36pdf/4_JUAN_LUIS_RAMIREZ.pdf

Tsintjilonis, Dimitri. 2000. "A Head for the Dead : Sacred Violence in Tana Toraja". *Archipel*, 59, 27–50. <http://doi.org/10.3406/arch.2000.3553>

Turner, Victor. 1980. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.

Walker, Sheila. 1972. *Ceremonial Spirit Possession in Africa and Afro-America*. Leiden: E.J. Brill.