

Cuadernos de Etnomusicología Nº1, 2011

Agosto- ISSN: 2014-4660

SIBE  Sociedad de
Etnomusicología



©“Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico”, Sara Revilla.

©“El Gagá: confluencia, ritmo y sincretismo en los bateyes de la República Dominicana”, Marco Antonio de la Ossa.

©“Formas de Pensar a Ayahuasca: Internet Viabilizando a Construção de Novas Paisagens Musicais”, Patrícia Paula Lima.

©“La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical”, Carlos García y Raquel Jiménez.

©“Las lenguas de las musas: acerca de lengua, música y poesía en la Grecia arcaica y clásica”, Guillermo García.

©“Quatro estudos de caso sobre a música e a identidade em Portugal, Cabo Verde, Moçambique e Brasil”, Ana Flávia Miguel; Isabel Castro; Flávia Duarte de Lanna; Alexsander Duarte.

©Imagen: Enrico Gabriele, licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.0 Genérica (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/deed.es>)

©Edición *Cuadernos de Etnomusicología*. SIBE-Sociedad de Etnomusicología

CoordinadorN°1: Eduardo Viñuela Suárez

Equipo Editorial

Rubén Gómez Muns (Universitat Rovira i Virgili)

Teresa Fraile Prieto (Universidad de Extremadura)

María Salicrú-Maltas (Universitat Autònoma de Barcelona)

Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo)

Edita:

SIBE  **Sociedad de Etnomusicología**



Este obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

Índice

Presentación	4
<i>Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico.</i> Sara Revilla	5
<i>El Gagá: Confluencia, ritmo y sincretismo en los bateyes de la República Dominicana.</i> Marco Antonio de la Ossa.....	29
<i>Formas de Pensar a Ayahuasca: Internet Viabilizando a Construção de Novas Paisagens Musicais.</i> Paula Patrícia Lima.	52
<i>La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical.</i> Carlos García y Raquel Jiménez.....	80
<i>Las lenguas de las musas: acerca de lengua, música y poesía en la Grecia arcaica y clásica.</i> Guillermo García.....	109
<i>Quatro estudos de caso sobre a música e a identidade em Portugal, Cabo Verde, Moçambique e Brasil.</i> Ana F. Miguel; Isabel Castro; Flávia Duarte Lanna; Alexander Duarte.....	130
Autores de los artículos.....	151

Presentación

Estimados lectores, después de un período de trabajo más arduo de lo previsto en un inicio, tenemos el placer de poderles presentar el primer número de la publicación *Cuadernos de Etnomusicología* que edita la SIBE-Sociedad de Etnomusicología. Una publicación dotada de un perfil propio que complementa a la revista *TRANS* y a la revista *ETNO*, publicaciones editadas también por la SIBE.

Cuadernos de Etnomusicología pretende ser un marco de divulgación de la actividad investigadora realizada tanto por miembros de la SIBE, así como por otros investigadores. Nuestro objetivo principal es poder dar difusión a trabajos e investigaciones que puedan resultar de interés tanto a la comunidad académica como a cualquier persona interesada en las investigaciones sobre la música. A pesar de que nuestro ámbito de trabajo principal se enmarca dentro de la etnomusicología, esta publicación también acepta textos más propios de otras disciplinas como la musicología, los estudios de música popular urbana, antropología, sociología, estudios culturales, etc. Reflejo de la interdisciplinariedad que tanto se reivindica y de la cual estamos convencidos. Además, una de nuestras grandes apuestas es poder ayudar a los jóvenes investigadores en el proceso de familiarización con los procesos de escritura académica y con el mundo de las publicaciones científicas. Por estas razones el formato elegido es similar al de los habituales “working papers” que editan diferentes instituciones –universidades, centros de investigación, sociedades científicas- a nivel nacional e internacional.

Este primer número es un buen ejemplo de lo mencionado al contener artículos de diferentes temáticas y diferentes campos, redactados todos ellos por jóvenes investigadores nacionales e internacionales. Cabe destacar que algunos de los textos son el resultado de varias ponencias presentadas en las III Jornadas de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos, “Franqueando Barreras Académicas: La Musicología en busca del Acercamiento Interdisciplinar”, que tuvieron lugar en la Universidad Complutense de Madrid en abril del 2010.

Realmente esperamos que este primer número resulte de vuestro interés y que os anime tanto a leer los próximos números como a poder colaborar con nosotros con vuestras contribuciones. En la página web de la SIBE, www.sibetrans.com, podréis encontrar toda la información relativa a *Cuadernos de Etnomusicología*.

El equipo editorial

Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico

Sara Revilla Gútez

Resumen

La música juega un papel esencial en los procesos de configuración y consolidación de la identidad. Muchos teóricos han propuesto paradigmas interpretativos desde los más diversos campos con el fin de comprender la naturaleza de esa relación, así como también los mecanismos que el individuo, en tanto a ser social, pone en práctica para construir su identidad mediante la escucha y las diversas prácticas vinculadas al fenómeno musical. Este artículo pretende ser de utilidad ofreciendo un estado de la cuestión de los modelos teóricos planteados hasta el momento, los cuales intentan entender el rol que desempeña la música como parte integrante de todo un gran conjunto de elementos culturales ligados a la experiencia y al bagaje del individuo y, por consiguiente, a su identidad. Al mismo tiempo, en el texto en cuestión, se intentan proponer vías de interpretación acumulativas de dichos modelos; es decir, ajustar la perspectiva y el punto de referencia de cada uno de ellos con el fin de extraer y aunar aquellos principios que, sumados, nos brinden una propuesta adaptable y aplicable a la realidad que nos rodea.

Palabras clave: identidad individual, subjetividad, significados de la música, colectividad, narrativas.

Abstract

Music plays an important role on identity configuration and consolidation processes. Many theorists have purposed interpretative paradigms from various types of academic fields in order to understand the nature of this relation, as well individual mechanisms, understanding individual like a social being, which it plays to build its identity through listening music and several practices linked with musical success. This article wants to be useful providing a theoretical matter summary, suggested to understand the role that music plays like a component of this enormous collection of cultural settings linked to individual life experience and background and, consequently, of its identity. At the same time, on text in question, it is purposed accumulative ways of interpretation of the theoretical models, fitting perspectives and reference points of each of them to extract and combine those principles which, in addition, will give us an adaptable and applicable purpose, to reality around us.

Keywords: individual identity, subjectivity, musical meanings, collectively, narratives.

Principales autores y teorías

A principios de la década de los noventa, la línea anglosajona de estudios culturales abrió transversalmente las fronteras de uno de los conceptos más complejos, acuñado por las Ciencias Humanas y Sociales: el de la identidad. Teóricos como Richard Middleton (1990), Simon Frith (1990), John Shepherd (1994), Martin Stokes (1994) o Pablo Vila (1996), establecieron el puente necesario entre la naturaleza socio-antropológica del término y el fenómeno musical, con el fin de dar respuesta a cuestiones como: ¿De qué manera interviene la música en nuestra vida cotidiana? ¿Cuándo y cómo decidimos escuchar música? ¿Por qué diferentes “actores sociales” se identifican con un cierto tipo de música y no con otros?

Desde la perspectiva de los estudios hispanos, el sociólogo Pablo Vila¹ (1996) y, posteriormente, el etnomusicólogo Ramón Pelinski (2000) contribuyeron en gran medida a la recapitulación y asimilación de las diversas posturas existentes hasta el momento. Se había hecho verdaderamente necesario sintetizar los enunciados teóricos, propuestos desde múltiples ópticas, y ponerlos en un mismo plano de discusión. Tanto Vila como Pelinski, plasmaron en sendos textos un meticuloso análisis de los diferentes modelos, con la finalidad de definir un marco teórico que facilitara la comprensión del fenómeno musical en los procesos de construcción de la identidad.

En el presente artículo, me serviré principalmente de estas dos propuestas para ofrecer un panorama revisado y ampliado de las problemáticas en el estudio de la música y la identidad. Empezaré entonces por explicar los tres paradigmas de interpretación en los que quedaba hasta entonces claramente definido dicho campo de estudio: la “homología estructural”, la “interpelación” y la “narrativa”.

La homología estructural

Fundamentada en los estudios subculturalistas, la homología estructural fue explicada por John Blacking (1973), Dick Hebdige (1979) y Richard Middleton (1990) como una suerte de semejanza o equivalencia entre estructuras sociales y estructuras musicales; de este modo, “las infraestructuras sociales ejercerían una determinación sobre las superestructuras artísticas” (Pelinski 2000: 164). Esta teoría, planteada como primera propuesta para entender la relación entre música e identidad, se fundamenta en una correspondencia análoga entre el material musical y la estructura de la sociedad que lo “produce”. Es decir, defiende que los elementos que conforman la estructura musical (parámetros como la textura, la armonía, los timbres, las escalas o la organización temática) son generados como reflejo de la distribución de los

estratos y normas sociales (como por ejemplo, los sistemas patriarcales o matriarcales, los regímenes políticos, las clases sociales, etc.).

Llevada un poco más allá, la homología estructural propone también que, dada esta correspondencia, cada clase o grupo social debería verse relacionado, o sea, identificado con un estilo determinado de música; de manera que éste sería, necesaria y únicamente, el reflejo musical de dicho grupo dentro de la sociedad. Mediante esta teoría, se pretendía explicar la razón por la que cada subcultura y grupo social, se expresa mediante un género musical particular: “si por un lado diferentes grupos sociales poseen diferentes tipos de capital cultural, por otro lado comparten distintas expectativas culturales, de ahí que se expresen musicalmente de manera diferente” (Vila 1996).

La homología recibió en su momento varias críticas debido al reduccionismo estructuralista en el que desembocaba y a su inviabilidad ante cuestiones como la planteada asimismo por Vila: ¿Por qué diferentes “actores sociales” se identifican con un cierto tipo de música y no con otros? Dado que partía de una concepción relativamente autónoma y universal del significado de la música, a la vez que de una cierta pasividad del oyente o consumidor ante la información sonora percibida, la homología estructural se mostró realmente incapaz de proponer una explicación viable ante fenómenos como la variedad del gusto musical dentro de una misma comunidad social o incluso el variopinto abanico de preferencias que puede proferir un mismo individuo. Según el sociólogo John Shepherd: “la homología estructural no permite a los agentes sociales negociar el sentido (o significado) de las prácticas musicales, porque se basa en una relación estática y esencialista entre música y sociedad” (Shepherd 1994: 134).

La interpelación

Como propuesta alternativa a la problemática en cuestión, el concepto de interpelación sirvió para abordar desde otra óptica los recursos de significación musical. Originariamente definida desde el terreno de la filosofía marxista como “un mecanismo imaginario de reconocimiento mutuo en el que la ideología constituye a los individuos en sujetos humanos de experiencia”(Althusser 1984 citado en Pelinski 2000: 166), la interpelación fue adoptada y posteriormente reformulada desde el terreno socio-cultural por Richard Middleton (1989) como “los mecanismos que ponen al público de una ejecución musical en la posición particular de destinatario de un mensaje, esto es, de interpelado” (citado en Pelinski 2000: 167).

Desde esta perspectiva, el individuo cobraba una nueva relevancia que le permitía entrar en el juego de la significación. La interpelación ya se desmarcaba de la homología por una concepción de base mucho más

dinámica, mientras que la homología sugería una equivalencia estática, la interpelación se definía como un proceso bidireccional en el cual música y oyente aportaban y reconducían los universos de significación. De este modo, “el concepto de ‘articulación’ o ‘interpelación’ supera el concepto de ‘homología’ porque sugiere cierta autonomía de las partes implicadas” (Vila 1996).

La propuesta de la interpelación sirvió para desbancar la concepción homológica de la relación entre música e identidad y establecer un vínculo simbiótico entre experiencia musical e individuo, los cuales se irían nutriendo mutuamente de sentido. Este paradigma permitió a Frith (1996), Middleton (1989) y a Vila (1996), ofrecer una posibilidad de modelo mediante el que se llevaría a cabo la construcción de identidades en el terreno de la música popular. Según Simon Frith “la música puede posicionar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de identidad colectiva” (citado en Vila 1996) o “mediante la música popular hemos aprendido a entendernos a nosotros mismos como ‘sujetos’ históricos, con identidad étnica, de clase y de género” (citado en Vila 1996 y en Cruces 2001).

No obstante, la función interpeladora de la música se define en relación a un primer estímulo que esta misma ejerce sobre el individuo. Para Pelinski la interpelación “recluta o transforma a los individuos en sujetos mediante una ‘llamada’: oye, tú” (Pelinski 2000: 166). Debido a este enfoque, la articulación o interpelación sigue sin ofrecer la posibilidad de negociación del significado; es decir, reconoce una cierta “capacidad de agencia”² que permite al individuo construir su identidad en base al estímulo sonoro pero a su vez insiste en la idea de que una música puede evocar un significado entendido o “decodificado” de una misma manera, sea cual sea su contexto y su receptor. La teoría de la interpelación “ha sido criticada por su circularidad: otorga al sujeto una capacidad de reconocimiento y respuesta pero a su vez lo somete bajo una ideología fija que la música le impondría” (Pelinski 2000: 168). De este planteamiento se deriva cierta confusión acerca de la verdadera capacidad de gestión del significado y, por consiguiente, de la identidad.

Ante la mencionada problemática, surgieron las críticas pertinentes que denunciaron de alguna manera el desajuste entre dicha teoría y las prácticas sociales. Era necesario ampliar las perspectivas del paradigma y cambiar el enfoque del fenómeno interpelativo. Stuart Hall (1996), así como Vila (1996) propusieron que “los procesos de construcción de la identidad no sólo requieren que el sujeto sea interpelado, sino que invierta en la posición” (citado en Pelinski 2000: 169); afirmación con la que pretendía dar a entender cómo el sujeto otorga un determinado valor o significado a la música que recibe, es decir, la interpela.

Esta resignificación, adopción o “manipulación” que el oyente impondría sobre el objeto sonoro dotaría de una significación personal e intransferible al fenómeno musical que se caracterizaría por ser fruto de la asimilación del bagaje experiencial del individuo y de las concepciones previas construidas sobre la música en cuestión.

También Simon Frith (1990) criticó el enfoque inicial de la interpelación y contribuyó al cambio de perspectiva con el que se habían abordado las cuestiones de significación:

la función interpelativa de la música no procede de la sintaxis musical sino de las significaciones (construcciones) que los oyentes asignan ellos mismos a la música. Si no fuera así, el oyente no podría negociar con esos significados y tendría que aceptar unos “universales” (citado en Pelinski 2000: 167).

Con este enunciado, Frith flexibilizó enormemente los límites del concepto socio-musical y sentó las bases de una corriente de estudios que se fundamentaría en la experiencia personal de cada individuo y en su interacción con la de los demás.

La narrativa

Fueron los mismos Simon Frith (1990) y Pablo Vila (1996) quienes extendieron y aplicaron en su propuesta teórica el concepto no menos abstracto de la narrativa, con la intención de dar respuesta y continuidad a la línea de estudios abierta desde la teoría interpelativa de la música.

Ya hacía unos años que el concepto de narrativa había empezado a emigrar desde el terreno de la lingüística al de las ciencias cognitivas y había sido definida por David Novitz (1989) como “la variedad de discurso que selecciona lo que se menciona o lo que se excluye; eventos reales o imaginarios [...] ordenados en una secuencia lógica”. También Paul Ricoeur (1984) la había descrito como “la posibilidad de comprender el mundo de tal manera que las acciones humanas adquieran sentido” (ambos citados en Vila 1996).

Este paradigma se presentaba como modelo dinámico de construcción identitaria en el que el individuo adquiriría un protagonismo y compromiso esencial, convirtiéndose en punto indispensable para acceder a la clave de dichos procesos.

Partiendo de la concepción de narrativa como elemento de la construcción de uno mismo que genera una dimensión temporal de pasado, presente y futuro y de los indispensables procesos de selectividad y sedimentación que conforman la capacidad de agencia del individuo, el panorama teórico de la música e

identidad experimentó un cambio realmente importante. Tal y como mencionan Kum Bhavnani y Donna Haraway (1994), el relato “permite ‘rehistorizarnos’ mediante la narración de nuestra ‘historia’ [...] entendiendo que la identidad es siempre una categoría relacional”³ (citado en Vila 1996).

Vila encontró en el concepto de “selectividad” una posible respuesta para su principal hipótesis: el porqué de la variedad del gusto musical en una persona que no varía su posición social. Citando sus palabras:

el proceso identitario se lleva a cabo mediante la selección de “lo real” que configurará la trama narrativa. [...] la selectividad otorga coherencia y actúa de hilo conductor entre las acciones particulares (Vila 1996).

Asimismo, se apoya en el proceso de “sedimentación” para explicar la lógica de los discursos y entender las interacciones que tienen lugar con todo y todos los que nos rodean:

[la sedimentación] es un proceso importante en la connotación de las categorías que utilizamos para describirnos; mediante la sedimentación de las múltiples narrativas acerca de nosotros mismos y los “otros”, damos cuenta de la realidad que nos rodea (Vila 1996).

Los conceptos de narrativa, selectividad y sedimentación se encuentran estrechamente unidos en la propuesta teórica de Vila. Así, mientras el concepto de narrativa implica una “narración de los episodios de nuestras vidas para hacerlos legibles a los demás y a nosotros mismos” (Vila 1996), debemos tener en cuenta también que se construye mediante un proceso personal de selección que da lugar a las historias de cada uno. Es decir, aquello que incluimos u omitimos es muy significativo en este proceso de selectividad; la sedimentación alude la dimensión social de la construcción de identidades y contempla la interacción y superposición de las diferentes narrativas de uno mismo con las de los demás. En palabras de Vila, “todas estas relaciones tienen el potencial de ser, para un mismo actor, espacio de posibles identidades [...] cada posición es cruzada por distintos discursos” (Vila 1996).

Una de las diferencias esenciales entre los paradigmas de homología, interpelación y narrativa es que ésta última completa una total autonomía del individuo para asignar e interpretar en la música el significado que más se ajuste a sus necesidades. Tal y como defienden Shepherd y Wicke:

los significados y valores de la música no están intrínsecos en el propio sonido, sino en los individuos que se los confieren. El sonido en sí no tiene porqué ser determinante de esos significados y valores atribuidos. El sonido de la música no origina, determina o acarrea significados por sí mismo; podemos decir que ayuda a consolidarlos (Shepherd y Wicke 1997: 135).

En cuanto a la relación entre el proceso narrativo y la identidad, deberíamos citar a Simon Frith (1996), que propone que

la narratividad da la posibilidad de considerar la identidad de dos maneras: como representación fantástica o lo que quisiéramos ser en vez de lo que somos y como sentimiento real, que se materializa corporalmente al hacer música y escucharla (citado en Pelinski 2000: 171).

También cabría mencionar al sociólogo Charles Taylor (1989) cuando remarca que “la comprensión de uno mismo (el sentimiento de identidad) tiene necesariamente profundidad temporal e incorpora una narrativa” (citado en Pelinski 2000: 171), refiriéndose a la capacidad recopilatoria y consecucional del autorrelato.

Permeabilidad de los modelos teóricos

Es importante tener en cuenta que, aun siendo la homología, la interpelación y la narrativa, teoremas propuestos de forma correlativa y generados a partir de la refusión y matización de ciertos aspectos del uno en favor del otro, conviven a menudo en el mismo campo y de forma coetánea, habilitando corrientes paralelas de interpretación, completamente operativas e interrelacionadas entre sí mediante algunos “nudos” teóricos.

Siguiendo la estela de los discursos mencionados, la consecutiva generación de estudiosos aunó algunos de los principios más emblemáticos de estas tres propuestas con la finalidad de ampliar al abanico de posibilidades hermenéuticas, en lo que respecta a la configuración de identidades sociales mediante la música. Teóricos como David Hesmondhalgh (2002), Tia DeNora (2000), Daniel Hargreaves (2002), Francisco Cruces (2004) o Sheila Whiteley (2004) recogen el testigo de la narrativa, aplicándolo en estudios de caso y en la observación de las conductas sociales en las que la música interviene significativamente.

Tal y como veremos en el apartado “Perspectivas actuales”, estos tres paradigmas teóricos pueden ser aplicados como un modelo de análisis conjunto que, en función del contexto cultural, de la perspectiva y del sujeto de estudio, permita captar la complejidad de los niveles de configuración de identidades, dentro del marco de las diversas sociedades contemporáneas. A continuación, vamos a analizar la evolución del paradigma narrativo y el desarrollo y aplicabilidad que de él hacen algunos de los teóricos más relevantes en este campo.

Nuevas líneas de estudio a partir de la narrativa

Los estudios sobre la identidad que se han ido realizando a partir de las propuestas explicadas en el apartado anterior han fundamentado mayoritariamente sus teorías entorno al paradigma narrativo. Partiendo de esa base teórica clarificada por Vila, Frith y Pelinski, se ha profundizado en aspectos no menos importantes que pretenden explicar las lógicas y dinámicas de las teorías de la narratividad. Estos son: la temporalidad, las teorías de la diferencia, la deslocalización propia de un mundo globalizado y el papel de la música en la cultura de masas.

Por otro lado, el enfoque analítico de dichos procesos tiende a afianzarse cada vez más en conceptos como subjetividad, individualidad o selectividad, a la vez que se abre a influencias epistemológicas de otras disciplinas con el fin de comprender transversalmente el fenómeno de la identidad. Ciencias como la biología⁴, la psicología⁵ y la neurología⁶ se adentran en el terreno musical para explicar las conductas de la escucha y los procesos de identificación. En función de alguna de estas perspectivas, revisaremos en esta sección las nociones mencionadas y las propondremos como principios básicos para entender las identidades musicales.

La **temporalidad** aparece ya formulada como concepto clave en la teoría de la narratividad de Pablo Vila (1996) quien propone que “la música tiene su sentido ligado a las articulaciones del pasado, llega a los ‘receptores’ plagada de significados”. A su vez este enunciado está fundamentado en las reflexiones que Bhavnani y Haraway (1994) hacen sobre el relato identitario y que les lleva a definirlo como “un extraordinario y complejo proceso de sedimentación de ‘historias’” (citado en Vila 1996). También Simon Frith menciona la característica temporal de la narratividad refiriéndose a la música popular como aquello que “permite comprendernos a nosotros mismos histórica, social, étnica y generacionalmente” (citado en Cruces 2001: 434).

Más recientemente, la antropóloga Leonor Arfuch (2002) ha reavivado la discusión sobre el agente temporal al formular la hipótesis “¿Qué significa el aspecto temporal de la identidad?” a la cual responde relacionando el concepto de identidad con el proceso de “devenir más que de ser” y definiéndola como “una posicionalidad relacional, sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” (Arfuch 2002: 24). Rubén López Cano añade también, en relación con la dimensión temporal del fenómeno sonoro, que “la música es artefacto de gestión del tiempo, dota de coherencia y organiza los eventos dentro de un marco temporal” (López Cano 2008).

Podríamos decir entonces que el concepto de temporalidad apela directamente a la magnitud socio-cultural de la construcción de identidades y que, tal y como señala Arfuch, “el contar la propia historia es constitutivo de la dinámica de la identidad: a partir de un ahora cobra sentido un pasado” (Arfuch 2002: 27).

Si aplicamos este concepto al fenómeno musical, deberíamos referirnos sin duda a la flexibilidad semántica y a la enorme porosidad que hacen de la música un elemento culturalmente condicionado capaz de acarrear información acerca de épocas, acontecimientos sociológicos, historias, emociones, etc. Mediante la narrativa, confeccionamos nuestro propio relato de manera correlativa, cronológica y consecuente, y lo hacemos seleccionando aquellas experiencias y conocimientos sobre los que la música puede actuar como hipervínculo. Tal y como menciona David Novitz,

la narrativa es la única variedad de discurso que selecciona lo que se menciona o lo que se excluye, eventos reales o imaginarios. Los ordena en una secuencia lógica. [...] Conocer la identidad en un presente implica las dimensiones de pasado y de futuro (Novitz 1989: 61. También citado en Vila).

Las teorías de la **diferencia**, relacionadas con conceptos como “dialogismo” o “interdiscursividad”, basados a su vez en la concepción de Mijaíl Bajtín (citado en Arfuch 2002: 29), han cobrado fuerza desde que fueron expuestas ya a finales de la década de los noventa por el sociólogo Pierre Bourdieu (1999). Arfuch, en su capítulo titulado “Problemáticas de la Identidad” (Arfuch 2002: 21-43), recapitula los paradigmas construidos en torno al fenómeno identitario y los enmarca dentro de las dinámicas actuales de la sociedad. Los principios ontológicos de la diferencia nos sirven de herramienta para comprender la complejidad de las construcciones identitarias; de esta manera, sabemos que la afirmación en uno mismo está directamente relacionada con la reivindicación y reafirmación de las diferencias respecto a “los otros”. Según Bourdieu,

por medio de las exclusiones y de las inclusiones, de las uniones [...] y de las divisiones [...] que están en el origen de la estructura social y de la eficacia estructurante que la misma ejerce [...], el orden social se inscribe progresivamente en las mentes (Bourdieu 2006: 481).

Es aquí donde entraría también en juego la teoría de Bajtín respecto a las prácticas discursivas, fundamentada en una doble consideración del acto comunicativo. Teniendo en cuenta la “otredad” y su capacidad interpretativa, Arfuch aplica en el campo de las identidades esta teoría y expone que “toda identidad, en tanto relacional, supone ‘otro’ que no es lo mismo y a partir del cual puede afirmar su diferencia” (Arfuch 2002: 31). Así, Arfuch encuentra en el dialogismo una posible interpretación de los mecanismos que intervienen en la configuración de las identidades, definiéndolas como “diferencias que se intersectan simultáneamente en situaciones de comunicación variables” (Arfuch

2002: 31) y concluyendo en queson “rearticulaciones constantes en un campo de fuerzas donde algún particular pugna por invertirse del valor de lo universal” (Arfuch 2002: 34).

Pablo Vila augura en el principio de la diferencia un paso indispensable de la realización identitaria: “la identidad social necesita siempre de ‘otros’ para actualizarse, es lo que permite una diferenciación constante” (Vila 1996); igualmente, los autores David Beard y Kenneth Gloag (2005) citan las palabras de Hegel en su entrada “Identidad” para hacer referencia al mismo parámetro junto con el de interacción: “el completo desarrollo de uno mismo requiere el reconocimiento de los ‘otros” (citado en Beard y Gloag 2005: 87).

Si analizamos el papel que juega la música en las lógicas de la diferencia, podremos comprobar que se desarrolla como elemento crucial en estos casos. Las prácticas musicales, junto con el gusto y los hábitos de consumo de la misma, actúan como definidores y generadores de identidad y, por consiguiente, también entrarán a formar parte de los parámetros identitarios que pugnan por diferenciarse del resto. Mencionando de nuevo a Bourdieu, debemos tener en cuenta que “el gusto es una disposición adquirida para ‘diferenciar’ y ‘apreciar’, o [...] para establecer o marcar unas diferencias mediante una operación de *distinción*” (Bourdieu 2006: 477), por tanto “el consumo de la obra de arte [...] no es más que una entre otras de estas prácticas distintivas” (Ibid.: 280).

Entender estas dinámicas se convierte un el procedimiento vital para llegar a analizar correctamente la realidad que nos rodea y para responder, al menos en parte, una de las cuestiones más importantes referentes a los procesos que nos ocupan: ¿cómo se define el gusto musical?

El fenómeno de la **deslocalización** está íntimamente ligado al de globalización y así lo presentan teóricos como Martin Stokes (1994) y Simon Frith (2002). Sería más correcto decir que el primero es consecuencia directa del segundo y que las repercusiones que la globalización ha tenido sobre el devenir general de cualquier expresión cultural son dignas de ser estudiadas exhaustivamente. Respecto a la identidad, podemos decir que, aunque suene ciertamente paradójico, el hecho “global” ha contribuido a fomentar la subjetividad del individuo. En un “nuevo” mundo en el que las barreras geográficas parecen desvanecerse y se bombardea con ideas como multiculturalismo, globalidad o transnacionalidad, la pérdida de referentes desemboca en un fuerte individualismo.

Otros teóricos han definido el contexto actual, analizando las consecuencias de la globalización. Según Slavoj Žižek “el multiculturalismo es la ficción política necesaria para la expansión sin límites del capitalismo” (citado en Arfuch 2002: 40) y, en palabras del sociólogo Richard Sennett, “la subjetividad contemporánea es el declive del espacio público/político de la modernidad ante un tenaz individualismo narcisista de lo privado” (citado en Arfuch 2002: 41).

Según la propia Arfuch, el perfil de las sociedades urbanitas actuales se define como “sitio paradigmático de relatos multiplicadores y nuevas identificaciones: las minorías, grupalidades y diferencias” y extiende esta realidad a las últimas líneas de estudio de las disciplinas culturales:

el debilitamiento de las ideas de nación y ciudadanía, la fragmentación identitaria y cultural, la disolución de límites geográficos, la intensificación de las migraciones y las crisis de concepciones universalistas y sus consecuentes replanteos reconstructivos (Arfuch 2002: 21).

De esta manera, Arfuch concluye con el esbozo de lo que serían las tres líneas distintivas del nuevo contexto de estudio: “la creciente capacidad de elección [del individuo], su afirmación constitutiva en tanto diferencias y las demandas del espacio urbano y mediático en la lucha del reconocimiento y de los derechos” (Arfuch 2002: 21).

En cuanto a la relación entre música y globalización, nos hallamos ante un fenómeno ambiguo que, ya desde el principio, ofrece una doble lectura. Por un lado, podríamos entender, desde una perspectiva idealista, los paradigmas que la teoría de la globalización ha buscado introducir en nuestro sistema de valores: la riqueza que supone cualquier intercambio cultural, más allá de etnocentrismos, la creación de un espacio “global” y “único” compartido por toda la humanidad o la unificación de las dinámicas de mercado con fines más allá de los meramente lucrativos.

Por otro, y tras una mirada mucho más crítica y analítica, se puede comprobar cómo dentro del concepto de globalización, las lógicas capitalistas forman parte del fin y de los medios y que, por consiguiente, determinan y condicionan cualquier acción dentro de las sociedades contemporáneas. De esta manera, lo que se presentaba como una escena cultural abierta, global y “multiétnica” (Stokes 1994), en la que la música sería una dinámica de intercambio, de desinteresada solidaridad, ha venido convirtiéndose en un mercado de intereses políticos, en el que la música es una de las tantas monedas de cambio.

Más allá de esta mercantilización de la música, que se desarrolla como dinamizadora de masas y delimitadora de estratos sociales, debemos señalar las transformaciones conceptuales que ha ocasionado la política de la globalización. Cabría señalar que, si entendemos la diferenciación como proceso clave de reafirmación y definición personal, entenderemos también que en un mundo donde las diferencias conceptuales pretenden verse “disueltas” con la finalidad de generar una conciencia de globalidad, pertenencia mundial y completa fusión⁷, se busque entonces remarcar y enfatizar aún más esas diferencias para mantener los puntos de referencia identitarios. Musicalmente, se generarán ambientes de hibridación⁸ (que no de fusión) donde cada identidad concreta se reafirmará en aquellos elementos exclusivos de su música, los cuales la convierten en “etnicitaria” (Stokes 1994: 6; Martí 2000: 117-139). Vemos un ejemplo de ello en la observación de Georgina Born y David Hesmondhalgh: “la globalización trae como consecuencia la emergencia de nuevos y localizados sincretismos” (Born y Hesmondhalgh 2000: 25). Tal como menciona también la etnomusicóloga Alejandra Cragolini refiriéndose al efecto de estas nuevas expresiones musicales: “[éstas] desarticulan identificaciones locales, generando la ilusión de la pertenencia global” (Cragolini 2003).

Por último y también estrechamente relacionado con el de globalización, es necesario hablar del concepto de **cultura de masas** y de los medios de comunicación como agentes de filtración, manipulación y distorsión del conocimiento del mundo y de uno mismo. Tal como dice Leonor Arfuch,

es en el espacio mediático donde la pugna y afirmación de las diferencias convoca obligadamente a la articulación entre lo público y lo privado, entre la narrativa personal y su valencia colectiva (Arfuch 2002: 40).

Este enunciado hace referencia al aspecto actualmente más “interpelativo” de la construcción de identidades: la influencia que la radio, la televisión, Internet o la industria musical, ejercen sobre nuestras vidas y sobre la autoconcepción de las mismas. A través de imágenes, sonidos e ideas, los medios de comunicación contribuyen a consolidar, reinventar o descartar todos aquellos elementos que pertenecen al ideario de las diferentes “maneras de ser en sociedad”.

Siguiendo la línea de las teorías propuestas por Theodor Adorno en su *Introduction to the sociology of Music* (1976), posteriormente reformuladas y nuevamente contextualizadas por sociólogos como Peter Martin (1995), Antoine Hennion (2002) o Tia DeNora (2003), podríamos afirmar que los *mass-media* condicionan actualmente nuestros gustos y nuestros prejuicios más que nunca⁹. Simon Frith ya explicó en su artículo “Música y vida cotidiana” (2002) cómo la radio fue el antecedente de la cultura de masas y cómo ésta sentó las

bases para generar las distinciones entre “música de elite” y “música popular”, determinando una nueva conciencia del gusto musical (Frith 2002; Stokes 1994). También Frith cita a Adorno para definir la música como “etiqueta y estilo de vida” (citado en Frith 2002: 5) y para referirse a la mercantilización de la música: “toda la vida musical está dominada por su carácter de mercancía” (citado en Frith 2002: 5).

Todas estas afirmaciones realizadas casi cuarenta años atrás, y sus posteriores acepciones, encajan sorprendentemente bien en el panorama cultural actual, sin embargo, merecen una recontextualización y una reformulación adecuadas que les permita ser entendidas desde un enfoque familiarizado con las dinámicas de las sociedades contemporáneas. Algunos teóricos ya han recuperado los enunciados de Adorno para respaldar sus propias propuestas y ofrecer nuevas vías de interpretación, dando pie a un debate que se mantiene extraordinariamente vigente en la actualidad.

Al margen de estas pugnas, podemos afirmar que la música se ha convertido en uno de tantos elementos habitualmente “excluyentes”¹⁰ (de forma mucho más acentuada en etapas de identidad conflictiva como es la adolescencia) que actúan como indicador del grupo social que la “consume” y forma parte del conjunto de componentes que construyen la identidad (junto con la ropa, la actitud, los hábitos, etc.). Por supuesto, esta función de la música estaría condicionada por los parámetros culturales propios de cada entorno aunque, en términos de globalización, el alcance de las nuevas tecnologías y el fin capitalista de toda acción social han facilitado la homogeneización de una cultura de masas estandarizada y predominante que genera un bagaje cultural común.

En resumen, podemos decir que el uso (siempre premeditado y calculado) de una música en los medios de comunicación puede informarnos del “lugar” que ocupamos en la sociedad, a la vez que canaliza toda aquella información que debemos asimilar, eliminando o filtrando la que no nos es “conveniente” según intereses de rendimiento social¹¹. De esta manera, la capacidad de agencia que tenemos respecto a la construcción de nuestras identidades no está completamente desinhibida ni es ilimitada, ya que los imaginarios y preconcepciones que nutren estos procesos han pasado por filtros intencionadamente políticos, económicos y sociales. Si, además, tenemos en cuenta que esas “construcciones imaginarias” se difunden y utilizan en todos los medios, los cuales tienen cada vez un mayor alcance, comprenderemos el proceso de estandarización al que antes me he referido.

Es fácil deducir de estos razonamientos que existe un fuerte vínculo entre música y política, exhaustivamente analizado por Stokes (1994), Martin (1995), DeNora (2000) o Frith (2002). Arfuch también hace referencia a esta realidad exponiendo que:

la afirmación contrastiva de la diferencia [...] exhibe con nitidez en el espacio público y a través de múltiples escenarios (la protesta callejera, el corte de ruta, la concentración, la manifestación, la pantalla televisiva...) el carácter eminentemente político que conlleva toda identificación, su potencial simbólico, transformador y contrahegemónico (Arfuch 2002: 42).

Los argumentos de Stokes y DeNora van un poco más allá y arriesgan en analizar la política de control ejercida a través de los *mass-media*; así, Stokes afirma:

Tal y como Foucault menciona repetidamente, el placer se convierte en un terreno significativo de experimentación política y foco de control mediante la definición de qué placeres 'existen' y si son o no permitidos, y también a través de la resistencia a ese mismo control. La asociación del placer, el permiso y el ambiente festivo con la música y el baile proporcionan experiencias que son claramente 'fuera de lo común'¹² (Stokes 1994: 13).

Stokes sugiere que el control del ocio del individuo y, por consiguiente, del placer de las prácticas sociales extra-rutinarias (bailar, escuchar música, ver la televisión, etc.), otorga un gran poder a las instituciones políticas. Asimismo expone que

de igual manera que la práctica musical puede representar y expresar valores sociales comunes, también puede estimular una forma poderosa de rebelión social organizada. Por lo tanto, el control de los medios provee al estado de las claves mediante las que un principio de rebelión puede ser contenido¹³ (Stokes 1994: 13).

También DeNora (citada en Frith 2002) define la música "como un poderoso medio de control social, ejercido a través de la psicología personal del 'yo'" y Cragolini hace igualmente referencia a la dimensión política de la industria discográfica afirmando que "genera y posiciona sus productos musicales dentro de las tramas; construye una imagen de producto en relación a las demandas" (Cragolini 2006).

Perspectivas actuales

Tal y como hemos visto a lo largo de este resumen de tendencias teóricas, el campo de estudio de la identidad se presenta cada vez más interdisciplinar y flexible respondiendo a la necesidad de entender todos los elementos y procesos que intervienen. Al decantar las perspectivas de estudio hacia el terreno de lo experiencial, lo individual y lo subjetivo, han aumentado

enormemente las opciones significantes del caso identitario. Es decir, si la respuesta a la cuestión ¿por qué un individuo se identifica con ciertas músicas y no con otras? se encuentra ligada a cuestiones de bagaje cultural, de experiencia o de sistemas personales de relaciones emotivas, encontraremos tantas explicaciones y teorías posibles como número de individuos.

Por lo que respecta al ámbito de la etnomusicología y del estudio de las músicas populares, esta perspectiva “narrativística” se hace patente y necesaria al abordar nuevas realidades en procesos como la migración, la interculturalidad, la transnacionalidad y el papel que juegan las nuevas tecnologías en su “puesta en escena”. En definitiva, estas líneas de estudio que adquirieron una suma relevancia durante el surgimiento de la perspectiva poscolonial¹⁴, se ven forzadas a adaptarse y a actualizarse para dar cuenta de las connotaciones que hoy en día hacen referencia a los flujos migratorios y al diálogo intercultural, así como al papel de la individualidad en todos ellos.

A modo de conclusión, podemos decir que el panorama actual de investigaciones culturales sobre la identidad se ha inclinado notoriamente hacia el estudio de las subjetividades, no sólo como medio sino como fin. Citando a Teun A. van Dijk (1993), sabemos que las tendencias de la investigación han derivado en un interés creciente por las “conversaciones con minorías, historias personales, narrativas, etc.” ya que “proveen información concreta que se puede considerar información general y válida para extraer conclusiones epistemológicas” (citado en Vila 1996).

Desde esta perspectiva, las barreras que parecían existir entre modelos pioneros como la homología estructural, la interpelación y la narrativa, tienden ahora a difuminarse, dejando de ser conceptos “estancos” y complementándose con el fin de proponer un paradigma mucho más amplio y dinámico. El enfoque, entonces algo reduccionista y etnocentrista de principios como la homología estructural o las teorías de Adorno, puede hoy sernos de gran utilidad si ajustamos debidamente la mira y analizamos más allá de las estructuras musicales.

Es decir, podemos afirmar que existe cierta correspondencia entre un determinado colectivo y la música que escucha (consume o se le asigna), si partimos de la base de que actualmente el acto de la escucha (o consumo) y el gusto están más que nunca condicionados por factores como el bagaje cultural, el contexto mediático en el que se desarrolla éste y las expectativas que “la sociedad” marca sobre el colectivo en cuestión. Así, podremos explicar el funcionamiento y papel de gran parte de las construcciones, tópicos y estereotipos creados en torno a determinadas comunidades y a sus gustos que hacen “del estigma un emblema” (Rossana Reguillo citada en Cragnolini 2006), y se reafirman hasta identificarse plenamente con dichos elementos.

Por otro lado, la interpelación es también un proceso factible que complementa a la perfección el paradigma de la narrativa. La cierta pasividad que caracterizaba al individuo, dentro del proceso interpelativo, queda suplida con la capacidad de agencia que se lo otorga mediante el teorema narrativo. Sin embargo, en la actual era de la comunicación y de la globalización, el estímulo que una música re-significada, reutilizada y re-contextualizada ejerce sobre un oído culturalmente condicionado y preparado puede tenerse en cuenta bajo las premisas de la teoría interpelativa, ya que la información acarreada avasalla al oyente ya antes de que se produzcan las re-interpretaciones personales del mismo. Este proceso se correspondería más con la acción de “superponer” capas permeables de significación, una encima de la otra, que con una completa autonomía interpretativa del individuo.

Este razonamiento me lleva a hablar de otro de los campos de discusión que inevitablemente han determinado el curso de las investigaciones en el ámbito de la música y la identidad: el eterno conflicto sobre el “significado de la música”. El estudio de las identidades dentro del marco musical comporta la formulación de numerosas conjeturas, entre ellas, la de si es la música la que porta significados intrínsecos y universales en sí misma o si éstos significados pueden ser múltiples y variables en función del bagaje y la reinterpretación o “capacidad de agencia” del oyente.

Los paradigmas teóricos mencionados en el primer apartado (homología, interpelación y narrativa) exponen modelos posibles para la interpretación de los diferentes procesos que intervienen en la construcción de la identidad pero, todos ellos, de alguna manera, fundamentan su argumento en las cuestiones de significación. La homología, por ejemplo, suponía una naturaleza unívoca de la música que reflejaba la organización social, mientras que la interpelación cedía ante la idea de gestión del individuo pero considerándolo aún subordinado al “poder” autónomo y evocador de la música. Finalmente, la narrativa proponía que el significado venía dado por cada sujeto en cuestión y mostraba su naturaleza variable e influenciada.

Con el objetivo de materializar estas hipótesis en ejemplos prácticos, podrían ser útiles preguntas como: ¿es posible que la secuencia armónica de quinto y primer grado sea interpretada universalmente como una cadencia auténtica que, a su vez, significará una inconfundible fórmula de final para todo aquel que la escuche?, ¿las sonoridades microtónicas de un *raga* hindú destinado a infundir temor o compasión y a ser ejecutado, por ejemplo, al amanecer, estimularán a cualquier oyente según esas pautas y ese ‘ethos’ supuestamente intrínseco?, el himno de una nación, ¿evocará el mismo significado a cualquier oyente?, etc.

Estos interrogantes, cuyas respuestas estarán inevitablemente condicionadas por los consabidos filtros culturales, evidencian la gran dificultad que supone abordar el análisis de los procesos identitarios sin “despojarse” mínimamente de las preconcepciones etnocéntricas para tomar cierta perspectiva frente a los fenómenos culturales. La polémica que ha suscitado este asunto, como ya hemos dicho, va directamente relacionada con las diversas posturas que se han adoptado en torno a la problemática de la naturaleza del significado musical.

Con el fin de reconducir el debate y para entender mejor lo que queremos decir con la idea de “superposición” de significaciones, la cual antes he mencionado en relación a las cuestiones de resignificación y asimilación de significados preexistentes, podríamos pensar en el “viaje” significativo que puede experimentar una canción a partir del momento de su creación.

Pongamos el caso de un tema de la década de los 50: el archiconocido blues *Hound Dog*. Este blues, compuesto en 1952 por Jerry Leiber y Mike Stoller, fue originalmente grabado por la cantante Willie Mae “Big Mama” Thornton y posteriormente interpretado por varios cantantes de country, blues y rock and roll. Desde el famoso *remake* de Elvis Presley de 1956, *Hound Dog* no dejó de versionarse durante las décadas de los 50 y 60, hasta que a principios de los 70 fue introducida en la banda sonora de la película *American Graffiti* (1973) dirigida por George Lucas. Posteriormente, y siempre dentro del circuito cinematográfico, ha sido reciclada para las bandas sonoras de *Grease* (1978) de Randal Kleiser, *Forrest Gump* (1994) de Robert Zemeckis, *Lilo & Stich* (2002), producida por Disney y, más recientemente, *Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal* (2008), dirigida por Steven Spielberg.

Al margen de la gran pantalla, otros músicos han ofrecido sus versiones del (a estas alturas) “emblemático” tema. Artistas como Jimmy Hendrix, Jerry Lee Lewis, John Lennon o Eric Clapton cantaron *Hound Dog* en conciertos y eventos de carácter especial y lo hicieron con aquel sentimiento de retorno hacia lo que nunca cambia y siempre perdurará, en aquellos momentos en que la gente necesita oír lo “verdadero” y “auténtico” y sentir que existe algo “sólido” a lo que remitirse.

La intención original de la canción de 1952, el carácter reivindicativo y burlesco de sus letras¹⁵, llega hasta nosotros transformado, diluido y re-significado. Cada músico dejó algo de sí mismo cuando versionó *Hound Dog* y cada argumento, personaje o escena al cual acompañaba en cada una de las películas también modificaron y adaptaron su significado. Incluso para alguien que hubiera experimentado en algún momento de su vida una emoción intensa (una pérdida, enamorarse, un olor, etc.) mientras escuchaba esta canción, el significado de la misma será para siempre diferente, personal e intransferible.

De esta manera, podemos decir que el tema *Hound Dog* puede abarcar múltiples significaciones como también una sola, y que el ideario que arrastra es un cúmulo de filtraciones y sedimentación de significados diversos.

Este proceso, al que antes me he referido como **superposición de significados**, y, por consiguiente, de maneras de construir la identidad, debería ser realmente el núcleo de cualquier investigación etnomusicológica que tenga como objetivo entender de qué manera la música participa en la percepción y construcción del entorno por parte del individuo, a la vez que canaliza nuestras emociones. En palabras del psicólogo Ray Crozier (1998): “las identidades se pueden considerar una red de asociaciones vinculadas entre sí mediante emociones relacionadas, activadas por la música” (citado en Beard y Gloag 2005: 88).

Reflexiones en torno al problema epistemológico

Actualmente, el estudio del tema “música e identidad”, en disciplinas como la etnomusicología o los estudios culturales, necesita más que nunca ser abordado desde ambas perspectivas: la teórica y la empírica. Abundan los trabajos monográficos¹⁶ en torno a una comunidad, grupo cultural, etnia o clase, en relación con sus prácticas musicales; en estos se habla de la importancia que el fenómeno musical tiene para la configuración de la identidad de dichos grupos pero pocas veces se va más allá. La palabra identidad se utiliza casi como etiqueta, como *link*, el cual se supone que va a sugerirnos un corpus de ideas más o menos definidas pero, en realidad, actualmente nunca un concepto ha estado más falto de concreción como pasa en este caso.

Se hace evidente la falta de reflexión teórica en torno al concepto de identidad, desde una perspectiva propia a la disciplina etnomusicológica¹⁷. En muchos de los estudios antes mencionados, se pueden intuir reflexiones comunes entre todos ellos, tímidas aseveraciones pseudocientíficas que, aún siendo coherentes para con las expectativas o premisas del respectivo estudio de caso, carecen de base para poder funcionar como conocimiento. Estas significativas lagunas ponen de manifiesto una realidad de la que debemos, etnomusicólogos y estudiosos de las culturas musicales, ser siempre conscientes: trabajamos a menudo con conceptos y paradigmas importados desde otros campos de estudio, los cuales acarrearán sus respectivas acepciones. Es nuestro deber, pienso, establecer el vínculo operativo entre la funcionalidad de dichos conceptos en su campo original y la aplicación a nuestro ámbito de estudio.

Sabemos que campos interdisciplinarios como la etnomusicología se aquejan a menudo de una falta de substrato metodológico y teórico. Esto es debido, en gran parte, a la naturaleza ecléctica de sus perspectivas de análisis, la cual no es sino reflejo también del mismo tipo de condición del fenómeno que

observamos. Al adoptar constructos y paradigmas de disciplinas vecinas sin poner sobre la mesa las discusiones o escuelas que estos han comportado anteriormente y sus posibles aplicaciones actuales, estamos fabricando “conocimientos” locales y aislados totalmente inconexos entre ellos y, por consiguiente, poco útiles para la construcción de un corpus teórico disciplinario de referencia que sirva para abordar el estudio de casos concretos y que nos permita asentar teorías con fundamentos sólidos y, ante todo, comparables.

Este artículo pretende establecer un primer vínculo teórico entre las diversas corrientes y propuestas emitidas en los últimos años en torno a la relación entre la identidad y la música. Pretende ser, también, un marco de referencia teórica con fines tanto epistemológicos como empíricos, es decir, cuyas propuestas y modelos presentados puedan ser fácilmente aplicables y contrastables sobre el terreno del trabajo etnográfico y que únicamente la realización de éste sirva para corroborar o refutar las mencionadas tesis teóricas.

En resumen, y a modo de conclusión, el presente ensayo pretende ser un punto de partida teórico que ayude a establecer unas primeras generalizaciones científicas a partir de los datos obtenidos en la etnografía. Es decir, que ayude a los diversos autores a

iniciar el proceso de generalización mediante la formulación, como mínimo, una u otra de las preguntas probablemente más básicas en referencia a este tema: ¿De qué manera contribuye la música en la formación de la identidad? ¿Por qué la música resulta ser tan efectiva al respecto? (Rice 2010: 323).

¹ Pablo Vila lleva a cabo, tal y como se apunta en el texto, la tarea de exponer una importante relación de síntesis y compendios en torno a la temática que nos ocupa. Aunque proviene de la línea de estudios de la tendencia hispanoamericana, debemos considerar también su perspectiva como punto de encuentro de las escuelas precedentes.

² La “capacidad de agencia” hace referencia aquí a la elección autónoma que el individuo puede ejercer sobre un conjunto de opciones, es decir, a su “libre albedrío”.

³ Todas las traducciones han sido realizadas por la autora del texto.

⁴ Véanse los estudios realizados por el etólogo Desmond Morris sobre las dinámicas de las sociedades contemporáneas.

⁵ Para un estudio de la identidad y música desde la psicología véase MacDonald, Raymond; Miell, Dorothy & Hargreaves, David (eds) *Musical Identities*. 2002. New York: Oxford University Press.

⁶ Véase el artículo de Arias Gómez, Manuel. 2007. “Música y neurología”. *Neurología*, 22 (1), pág. 39-45, o el libro de Levitin, Daniel J. 2008. *Tu cerebro y la música*. Barcelona: RBA para una incursión en el terreno de la significación musical desde la neurología.

⁷ Con el término “fusión” la autora se refiere al proceso de transformación que pueden experimentar dos o más fenómenos culturales, mediante el cual pasan a ser una única expresión generada a partir de elementos preexistentes en las formas anteriores. Estos no se

perciben como unidades íntegras y pertenecientes a su cultura original, sino como nuevas construcciones.

⁸ La autora utiliza el concepto de “hibridación” para referirse a aquel proceso en el que dos o más rasgos culturales entran en contacto de forma heterogénea, sin perder su forma ni contexto original, generando una expresión cultural en la que pueden ser reconocidos dichos elementos formantes y el “diálogo” que entre ellos se establece (Born & Hesmondhalgh 2000).

⁹ Ésta es una línea de discusión abierta entre seguidores y detractores de Adorno. Unos defienden la idea de que el receptor es un ente pasivo frente a los medios, mientras que otros abogan por su capacidad de agencia.

¹⁰ Aquí, con el término “excluyente” me refiero al fenómeno por el cual el individuo se define mediante sus afinidades y sus rechazos (Bourdieu 2006). Existen, en el ideario común, expresiones musicales que son de difícil convivencia con otras dentro de un mismo repertorio de gustos y, por consiguiente, de maneras de auto-definirse.

¹¹ Véase el ejemplo que DeNora utiliza en su libro *After Adorno. Rethinking Music Sociology* (DeNora 2003: 1)

¹² La traducción es de la autora del texto.

¹³ La traducción es de la autora del texto.

¹⁴ Véase, para una mayor concreción en los temas mencionados, el estudio de Born, Georgina and Hesmondhalgh, David. 2000. “Introduction: on difference, representation and appropriation in music”, en Born, Georgina and Hesmondhalgh, David (eds) *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. California: University Press.

¹⁵ El tema en cuestión era una crítica a los jóvenes blancos de familia socialmente bien posicionada, remarcando así la diferencia de clases y reflejando la amargura de los sectores más desfavorecidos. Utilizando apelativos metafóricos como “perro de caza” o “conejo” pretendía también referirse a la persecución y violencia que padecía la comunidad negra en Estados Unidos.

¹⁶ Algunos pocos ejemplos: Berger, Harris.1999.*Metal, Rock & Jazz: perception and the phenomenology of musical experience*. Hannover: Wesleyan University Press; Ragland, Cathy. 2003. “Mexican Deejays and the Transnational Space of Youth Dances in New York and New Jersey”.*Ethnomusicology*, vol. 47, n^o 3, Fall-Winter; Riddle, R. 1985. “Korean Music Culture in Los Angeles”.*Selected Reports in Ethnomusicology*, 6: 189.

¹⁷ Sobre esta problemática es muy recomendable consultar el artículo de Timothy Rice (2010) “Disciplining *Ethnomusicology*: A call for a new approach”, en el que el autor realiza una dura crítica contra la línea editorial y científica de la revista *Ethnomusicology*, al mismo tiempo que evidencia las carencias metodológicas y teóricas en lo que respecta a abordar el tema de música e identidad.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. 2003. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.

Arfuch, Leonor. 2002. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.

Arias Gómez, Manuel. 2007. “Música y neurología”.*Neurología*, 22 (artículo 1), pp. 39-45.

Beard, David; Gloag, Kenneth. 2005. *Musicology the Key concepts*. London: Routledge.

Berger, Harris 1999. *Metal, Rock & Jazz: perception and the phenomenology of musical experience*. Hannover: Wesleyan University Press.

Bhavnani, Kum-Kum; Haraway, Donna. 1994. "Shifting the Subject. A Conversation between Kum-Kum Bhavnani and Donna Haraway on 12 April, 1993, Santa Cruz, California". En Bhavnani, Kum-Kum and Phoenix, Ann (eds) *Shifting Identities. Shifting Racisms. A Feminism & Psychology Reader*. London: Sage. Pp. 19-39.

Blaking, John. 2006. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Música.

Born, Georgina; Hesmondhalgh, David. 2000. "Introduction: on difference, representation and appropriation in music". En Born, Georgina and Hesmondhalgh, David (eds) *Western Music and its Others: Difference, Representation and Apropiation in Music*. California: University of California Press.

Bourdieu, Pierre. 2006. *La Distinción*. Buenos Aires: Taurus.

Cragolini, Alejandra. 2006. "Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia "villera" en Buenos Aires". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 10 (artículo 6) [Consultado: 12/05/2010].

Cruces, Francisco. 1999. "Con mucha marcha": el concierto pop-rock como contexto de participación". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 4 (artículo 2) [Consultado: 12/05/2010].

Cruces, Francisco (ed.). 2001. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.

Cruces, Francisco. 2004. "Música y Ciudad: definiciones, procesos y prospectivas". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 8 (artículo 3) [Consultado: 12/05/2010].

DeNora, Tia. 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: University Press.

_____ 2003. *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: University Press.

Frith, Simon. 1990. "What is good music?". En Shepherd, John (ed.): *Alternative Musicologies*. N° 10, p. 2. Canada: University Review, pp. 92-102.

Frith, Simon. 1996. "Música e identidad". En Hall, Stuart y Du Gay, Paul: *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 181-213.

Frith, Simon. 2002. "Música y vida cotidiana". *Revista Guaraguao (Revista Cultural Latinoamericana)* Año 6, N° 15. Invierno. CECAL, Centro de Estudios y Cooperación para América Latina.

Hennion, Antoine. 2002. *La Pasión Musical*. Barcelona: Paidós.

Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.

Levitin, Daniel J. 2008. *Tu cerebro y la música*. Barcelona: RBA

López Cano, Rubén. 2008. "Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timbal Regatón y Sonideros". En Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (eds). *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Salamanca: SlbE-Fundación Caja Duero. Versión on-line: www.lopezcano.net

MacDonald, Raymond; Miell, Dorothy & Hargreaves, David. 2002. "What are musical identities, and why are they important?". En MacDonald, Raymond; Miell, Dorothy y Hargreaves, David (eds.) *Musical Identities*. New York: Oxford University Press. pp. 1-20.

Martí, Josep. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva.

Martin, Peter J. 1995. *Sounds and society. Themes in the sociology of music*. Manchester: University Press.

Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Novitz, David. 1989. "Art, Narrative, and Human Nature". *Philosophy and Literature* 13 (1): 61.

Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

Ragland, Cathy. 2003. "Mexican Deejays and the Transnational Space of Youth Dances in New York and New Jersey". *Etnomusicology*, vol. 47, n^o 3, Fall-Winter

Rice, Timothy. 2010. "Disciplining *Etnomusicology*: a call for a new approach". *Etnomusicology*, vol. 54, n^o 2, Spring-Summer.

Ricoeur, Paul. 1984. *Time and Narrative 1*. Traducido por Kathleen McLaughlin y David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press.

Riddle, R. 1985. "Korean Music Culture in Los Angeles". *Selected Reports in Etnomusicology*, 6: 189.

Sennett, Richard. 1977. *The Fall of Public Man*. New York: Knopf.

Shepherd, John. 1994. "Music, Culture and interdisciplinarity: reflections on relationships". *Popular Music*, 13 (artículo 2), pp. 127-141.

Shepherd, John y Wicke, Peter. 1997. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.

Stokes, Martin (ed.). 1994. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.

Taylor, Charles. 1989. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

van Dijk, Teun A. 1993. "Stories and Racism". En Mumby, Dennis K. (ed) *Narrative and Social Control: Critical Perspectives*. Newbury Park, CA: Sage Publications, Inc. pp. 121-142

Vila, Pablo. 1996. *Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones*. TRANS-Revista Transcultural de Música, 2 (artículo 14) [Consultado: 12/05/2010].

Whiteley, Sheila; Bennet, Andy; Hawkins, Stan (eds.). 2004. *Music, Space and Place: Popular music and cultural identity*. Ashgate: Aldershot.

Zizek, Slavoj. 1998. "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional". En Jameson, Fredric y Zizek, Slavoj, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós. pp. 137-188.

Discos:

Hound Dog. 1992 [1954]. Interp.: Willie Mae "Big Mama" Thornton. *Hound Dog. The Peacock Recordings*. CD. Peacock.

Hound Dog. 2005 [1956]. Interp.: Elvis Presley. *Hound Dog*. CD. Delta Music.

Hound Dog. 1993 [1973]. *American Graffiti*. CD. MCA.

Hound Dog. 1991 [1978]. *Grease*. CD. Polygram.

Hound Dog. 1994. *Forrest Gump*. CD. Epic Records.

Hound Dog. 2002. *Lilo & Sitch*. CD. Walt Disney Records.

Hound Dog. 2008. *Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal*. CD. Concord Music Group.

Hound Dog. 2009. Interp.: Jimmy Hendrix. *The Jimmy Hendrix Experience*. CD. Charly.

Hound Dog. 2001. Interp.: Jerry Lee Lewis. *The Definitive Hits*. CD. Sun Records.

Hound Dog (Live). 2010. Interp.: John Lennon. *Gimme some Truth*. CD. EMI.

Hound Dog. 2008. Interp.: Eric Clapton. *Journeyman*. CD. Duck Records.

Audiovisuales

American Graffiti. 1998 [1973]. Dir.: George Lucas. DVD. Universal.

Grease. 2006 [1978]. Dir.: Randal Kleiser. DVD. Universal.

Forrest Gump. 2001 [1994]. Dir.: Robert Zemeckis. DVD. Paramount.

Lilo & Sitch. 2009 [2002]. Prod.: Walt Disney. DVD. Disney Productions.

Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull. 2008. Dir.: Steven Spielberg. Paramount.

El Gagá: Confluencia, ritmo y sincretismo en los bateyes de la República Dominicana

Marco Antonio de la Ossa Martínez

Resumen

El gagá es una manifestación popular que se celebra en los bateyes de la República Dominicana. En ella, ritmo, danza, canto, creencias y ritos se funden como resultado directo del encuentro entre los pueblos haitiano y dominicano. Su origen se pierde en la llegada de los esclavos africanos a la caribeña isla de Haití. Así, alude directamente al conjunto de músicas, ritos y costumbres que éstos trajeron de sus tierras de origen. También en la influencia que diferentes culturas y creencias europeas tuvieron sobre ellos y en la posterior llegada de haitianos a los ingenios azucareros dominicanos. Con este mismo término se define también al conjunto de música y danza, a la agrupación que la realiza y al conjunto de ceremonias, prácticas y cultos que tienen lugar en relación con él.

El sincretismo es consustancial al gagá, ya que se funden creencias cristianas y vuduistas. Se desarrolla normalmente durante la Semana Santa cristiana, desde el Miércoles Santo hasta el Domingo de Resurrección. Esto se debe a que en estos días los "amos" de las haciendas y campos dejaban descanso a los esclavos que trabajaban en ellas. En ellos se celebra la creencia en Dios y en los *loases* (divinidades vuduistas) con la esperanza de que ellos puedan mejorar sus condiciones de vida.

De esta forma, el gagá dominicano, mezcla de canto y danza y práctica instrumental en distintos tipos de tambores y bambúes (instrumento de viento que se realiza sobre una caña de bambú) tuvo su nacimiento y posterior desarrollo en los bateyes, poblaciones rurales ocupadas por los trabajadores de la caña de azúcar. Este escenario, aislado y en situación de pobreza extrema, propició la formación de una cultura propia cuyo sistema de valores, símbolos, interpretaciones y significados es producto del sincretismo de creencias y valores de los diferentes pueblos que han tenido presencia directa en él (grupos de emigrantes haitianos, comunidades dominicana y presencia de los colonos). En la actualidad, continúa permaneciendo muy vivo y las nuevas generaciones desean otorgarle el status negado durante demasiados años.

Palabras clave: sincretismo, vudú, cristianismo, batey, ritmo.

Abstract

The gagá is a popular manifestation that is celebrated in the Dominican Republic. On this, rhythm, dance, song, beliefs and rites are based as direct result of the encounter between Haitians and Dominicans. Its origins are lost in the arrival of the African slaves to the island of Haiti. It directly alludes to the set of rites and customs that these brought of their territories of origin, in the influence that different cultures and European beliefs had on them and in the later arrival of Haitians to the Dominican sugar plantations. With this same term one also defines to the set of music and dance, to the grouping that make it and to the set of ceremonies, practices and cults that take place in relation to him.

The syncretism is consubstantial to the gagá, since Christian and voodoo beliefs are based. It is developed normally during the Christian Easter, from Wednesday to Sunday, days in which the "masters" of the properties and fields left rest to the slaves who worked in them. In this time the

belief in God and *looses* (voodoo divinities) with the hope was celebrated of which they can improve their conditions of life.

The Dominican *gagá*, combination of chant, dance and instrumental plays in a few kind of drums and bamboos (a wind instrument that is made on a bamboo cane) had its birth and later development in the sugar refineries, rural populations occupied by the workers of the sugar cane. This scene, isolated and in situation of extreme poverty, caused the formation of an own culture whose system of values, symbols, interpretations and meaning are product of the syncretism of beliefs and values of the different people that have had direct presence in him (groups of Haitian emigrants, communities Dominican and are present at of the conquerors). *Gagá* appears in the sugar refineries at the beginning of s. XX, like turn out of the arrival of a great number of Haitian emigrants to work in the plantations. Today, stands alive and young people want to give status, like in the past.

Keywords: syncretism, voodoo, Christianity, Batey, rhythm.

Introducción

Ciertamente, el primer contacto con el *gagá* se puede catalogar como fue sorprendente. José Enrique, un niño de 6 años, nació la noche en la que el huracán *George* asoló su poblado. Una tarde de verano, se acercó a la pequeña “escuelita”, como le llamaban, del batey¹ de Palavé² (República Dominicana³). En seguida preguntó si alguien quería acompañarle a tocar *gagá*, y se introdujo en una habitación de la estancia. Allí había apilados un buen número de instrumentos de percusión; también unos extraños tubos de distintos tamaños.

José Enrique comenzó a repartirlos a cuantos estábamos alrededor. A continuación, cogió otro y empezó a tocarlo soplándolo por un extremo con un ritmo repetitivo. Después, se subió a una silla para poder interpretar una tambora. A continuación, comenzó a percutirla con un ritmo frenético y vivo. Quizá respondiendo al mismo, otro grupo de niños y jóvenes se acercaron atraídos por el sonido que despedía y al grito de “*gagá, gagá*” se unieron cantando, bailando y tocando otros instrumentos.

En definitiva, impresiona e hipnotiza, más si cabe en un mundo en el que la globalización está borrando cada vez más deprisa la singularidad y las particularidades de las distintas culturas, el contacto con una manifestación tan extraordinaria como el *gagá*. De carácter popular, se celebra en los bateyes de la República Dominicana. En él, ritmo, danza, canto, creencias y ritos se funden resultado directo del encuentro entre los pueblos haitiano y dominicano. Su origen se pierde en la llegada de los esclavos africanos a la isla de Haití. También en el conjunto de costumbres que éstos trajeron de sus tierras de origen, en la influencia que diferentes culturas y creencias europeas tuvieron sobre ellos y en la posterior inmigración de haitianos a los ingenios azucareros dominicanos⁴.

Quizá sea interesante comentar cómo se produjo el contacto con el rito, ya que se desarrolló en el marco de un proyecto de cooperación que tenía por título “Campamento ecológico-juvenil Tierra de niños y niñas”. Se desarrollaba dentro del programa “Jóvenes Cooperantes” que organiza la Consejería de Juventud de Castilla-La Mancha, y la labor en él consistía en llevar a cabo diferentes actividades con niños, monitores y profesores en varios bateyes dominicanos.

Este artículo va dedicado a toda la gente del batey de Palavé. Quizá algún día esos niños, olvidados por un sistema en el que no tienen cabida, consigan para sus hijos las oportunidades que, desde pequeños, se les han negado. Pero, aunque nunca cambie nada, los niños dominicanos, como millones de niños de todo el mundo, seguirán mostrando una sonrisa sincera y una mirada despierta y soñadora. En ella, al menos, sí que existe un mundo en el que caben todos los mundos.

1. El gagá. Origen y relaciones

Como hemos comentado, el gagá un es rito que se desarrolla en los bateyes dominicano, Con este mismo término se define además al grupo de música y danza, a la agrupación que la interpreta y al conjunto de ceremonias, prácticas y cultos que tienen lugar en relación con él. Se desarrolla normalmente durante la Semana Santa cristiana, desde el Miércoles Santo hasta el Domingo de Resurrección. El motivo es que en estos días los “amos” de las haciendas y campos dejaban descanso a los esclavos que trabajaban en ellas. En la actualidad también se desarrolla en otras fechas.

Se celebra la creencia en Dios y en los *luases*⁵ con la esperanza de que ellos puedan mejorar sus condiciones de vida. Está, pues, muy relacionado con el culto vudú⁶, y se fundamenta en la obligación de los grupos gagás de defender a su comunidad de los espíritus malignos durante los días en que Jesús ha muerto y la tierra permanece desprotegida, ya que éstos campan a sus anchas por el mundo. Con la ayuda de los espíritus protectores, a los que invocan, recorrerán sin rumbo fijo su comunidad y sus proximidades para limpiar y defender su entorno de los espíritus malignos. También posee un sentido de fertilización de la tierra.

Encontrar las huellas del gagá en las distintas comunidades africanas que fueron embarcadas hacia América se antoja muy complejo, aunque negar su relación sería un error⁷. Su origen más cercano lo encontramos en Haití. Después, se pierde en la llegada de los esclavos africanos, en el conjunto de ritos y costumbres que trajeron de sus tierras de origen y en la posterior fusión de elementos y características que tuvieron lugar tanto entre los miembros de las distintas tribus como en la influencia que otras culturas y creencias

europas ejercieron sobre ellos (indias, francesas, españolas, antillanas, inglesas, estadounidenses...).

Las características y el desarrollo que ha sufrido en la República Dominicana son continuación directa de ciertas manifestaciones religiosas relacionadas con el vudú que se practican en el país vecino, que reciben el nombre de culto "Ra-Rá". La similitud del nombre y su variante dominicana parece provenir de una deformación en la pronunciación producida por el cambio de idioma, aunque los dos presentan un gran número de características comunes. Para muchos, el término "Ra-Rá" alude a una tribu africana que practicaba este rito y le dio nombre (lo tomaremos como una posible hipótesis, ya que no hemos hallado constancia de este hecho). Se desarrolla en carnaval y tiene entre sus funciones servir de "vía de escape" ante la situación social.

Como hemos apuntado, el gagá dominicano tuvo su nacimiento y posterior desarrollo en los bateyes, poblaciones rurales ocupadas por los trabajadores de la caña de azúcar. Este escenario, aislado y en situación de pobreza extrema, propició la formación de una cultura propia. Su sistema de valores, símbolos, interpretaciones y significados es producto del sincretismo de creencias y valores de los diferentes pueblos que han tenido presencia directa en él (grupos de emigrantes haitianos, comunidades dominicana y presencia de los colonos). El gagá aparece en los bateyes a comienzos del s. XX, como resultado de la llegada de un gran número de emigrantes haitianos para trabajar en los ingenios.

De esta forma, adapta el conjunto de creencias mágico-religiosas haitianas a las condiciones especiales de vida que se dan en el batey, combinándolas con el rito cristiano impuesto durante siglos por los colonos. En la República Dominicana, pasó a desarrollarse en Semana Santa, momento en que fusionó las características del "Ra-Rá" con muchos aspectos del rito cristiano (época, muerte de Jesús...) y otras características propias de los bateyes.

La comunidad del batey se implica activamente en el gagá, de una u otra manera. Los que no participan en el grupo instrumental, cantan o bailan, acompañan a la comitiva o la observan cuando ésta se aproxima cerca de sus casas para pedir protección y ayuda a los luases. También existe un núcleo importante de población que afirma no querer saber nada de él y lo considera "asuntos del diablo".

En cada batey pueden existir diferentes grupos de gagá. Cada uno de ellos invoca la protección de uno o varios *luases*, que si son contrarios pueden llevar incluso al enfrentamiento. En el caso de que vayan en relación, continúan su camino deseándose fortuna.

Existe todavía un gran prejuicio en un sector importante de la comunidad dominicana que se opone frontalmente a la realización del gagá, referente para ellos de Haití y África. Aunque cuenta con la aprobación del gobierno dominicano, la comitiva del gagá suele encabezarse de día con una bandera dominicana para evitar una posible represión policial. Un grupo importante de políticos nacionalistas lo califican de “inmoral y perjudicial”, criticando al gobierno por permitirlo. Como consecuencia y según nos relataron, durante la Semana Santa de 2001 la policía intervino contra un gagá acusado al parecer sin pruebas de quemar una bandera dominicana. El resultado fue la deportación de unos 140 haitianos. Además, se generó una gran polémica entre la opinión pública del país.

En conclusión, podemos definir el gagá como una manifestación en la que música, danza y prácticas religiosas relacionadas con el vudú y el cristianismo se funden. Tiene su centro de desarrollo y actividad en las comunidades de los bateyes dominicanos. Su origen se sitúa en el culto “Ra-Rá” que se practica en Haití, que pasó a la República Dominicana a comienzos del s. XX de la mano del gran número de inmigrantes haitianos que se trasladaron a los bateyes para trabajar los ingenios azucareros. Ahí tuvo su posterior desarrollo y sincretismo con la cultura, circunstancias, ambiente, creencias, tradiciones y realidad de estos poblados.

2. La comunidad del gagá

Cualquier definición, caracterización o referencia que se intente establecer sobre los múltiples aspectos del gagá debe forzosamente realizar una parada en el término jerarquía. De esta forma, todos sus componentes y estamentos están incluidos dentro de una estructura y estrato concreto, cuya potestad y misión en el rito está claramente definida y es aceptada por toda la comunidad.

La práctica del gagá se caracteriza por una intrincada organización que comienza el primer sábado de Cuaresma. En este día sus miembros más relevantes renuevan el compromiso que han adquirido con la sociedad, normalmente por tres o siete años, números mágicos y simbólicos, en una ceremonia reservada relacionada con el vudú que es guardada con recelo por todos sus componentes. Concluye unos días después de la Semana Santa con otra celebración en la que se da gracias a los espíritus por haber cumplido su deber. Entre los rituales que lo conforman, se pueden constatar actos de iniciación, sacrificio de animales, protección, bautismo, bendición y purificación. Los únicos datos que pudimos extraer acerca de sus características hablan de la presencia en ella de sacrificios animales y juramentos de fidelidad a la sociedad, al gagá y a los *luases*.

El sistema organizativo del gagá, con una estructura cercana a una estratificación militar, es herencia directa de la práctica del “Ra-Rá” haitiano. A su vez, es adquirida del régimen esclavista que imperaba en las plantaciones. Por encima de todos se situaba el dueño o amo de la hacienda, con una autoridad casi absoluta para decidir cómo, cuándo y dónde se iba a desarrollar la vida de los esclavos. Su familia (mujer, hijos...) contaba con su potestad y herencia directa. Por su parte, el sacerdote o monje que trabajaba en la zona tenía también una gran influencia y relevancia. Por debajo, los Mayores, oficiales que el amo destinaba en los campos y barracones, se encargaban de hacer cumplir a rajatabla sus mandatos, en muchas ocasiones con mayor peso específico que la familia de éste. En último lugar, se situaban los esclavos y trabajadores, sin posibilidad ninguna de opinión sobre los asuntos de la hacienda.

Así, el gagá reproduce con cierta fidelidad esta estructura, aunque introduce otros papeles en su configuración y distintas particularidades en los ritos. Estos afectan tanto a la división estratificada del mismo como a sus miembros y sectores más importantes. Un esquema más o menos resumido de los grupos y componentes más representativos del gagá es el siguiente:

- Amo o presidente: es una de las personas más valoradas, respetadas y con mayor relevancia dentro de la comunidad del batey. Además de poseer dotes espirituales, debe destacar por su contribución y trabajo en la mejora de las condiciones de los poblados y sus habitantes. Se corresponde con el amo de la plantación, y su misión es la de apoyar ideológicamente al gagá, sus decisiones y la elección y composición de sus miembros. Además, es su “cabeza” visible, tanto ante distintas instituciones políticas estatales (policía, gobiernos...) como ante cualquier componente del mismo o del batey. También se encarga de distintos aspectos logísticos, como puede ser la adquisición y el suministro del ron y la comida (animales para el sacrificio, arroz, habichuelas...) que van a ser consumidos en distintos momentos. En los orígenes de las haciendas, el dueño regalaba un animal a sus esclavos. El amo del gagá, encargado de sacrificarlo, jura con sangre que haría lo mismo con el jefe de la plantación.



Jefe espiritual barriendo el suelo



“Amo” del Gagá de Palavé

- **Jefe espiritual:** se relaciona directamente con el vudú y las distintas ceremonias y ritos que se realizan antes, durante y después del desarrollo del gagá. Es un “hungán” o sacerdote vudú, brujo que tiene como misión entrar en contacto y satisfacer al espíritu que protege y al que se encomienda el gagá. Va acompañado de una escoba, que tiene la función de barrer y limpiar el camino de espíritus malignos y preservar a la comunidad de ellos, especialmente en los cruces de caminos. En el caso de que dos gagás se encuentren, es el encargado de entrar en contacto con el “hungán” y el espíritu dominante de la otra comitiva.
- **Lamier:** es una de las figuras de mayor relevancia. Acompañado con un látigo y un silbato y dirige al gagá en su recorrido. Además, ordena al resto del grupo el recorrido a seguir. Marcará las paradas, descansos y los lugares donde se realizarán las diferentes ceremonias. El látigo tiene las misiones de conducir a la comunidad (relación directa con los medios que empleaban los esclavistas en el trabajo en los campos) y tratar de distanciar a los espíritus.



Látigo del Lamier⁸

- **Mayores:** ataviados con una especie de falda compuesta con pañuelos de colores, referentes a las diferentes tradiciones que se unieron, son los mejores danzantes de la comunidad. También portan silbatos y sombreros, un machete (elemento indispensable para trabajar la caña de azúcar) o un *tualiné*,

vara de madera decorada con tiras de tela de colores. Así, aportan colorido y variedad a la ceremonia.

Los mayores se eligen entre todos los miembros de la comunidad mediante duelos de danza y manejo del machete, que vence el que mantiene mayor virtuosismo, dominio y fuerza en el baile. La forma de estas competencias pacíficas tiene una representación en la que los dos aspirantes van alternando momentos en espera y observación de las evoluciones de su adversario con otros de exposición, cruces, cambios de posición, situación y confluencia de los dos danzantes. El culto de los mayores es muy corporal y espectacular, y alienta a la comitiva a la danza y a la participación activa. Al tiempo, llenan el espacio de energía y color.



“Mayó” en la noche de Gagá



Tualiné, falda, silbato y gorro conforman un vistoso vestuario

- Reinas: forman un grupo de siete componentes. Son diferentes cada año y se eligen por la comunidad del gagá entre las mujeres de la comitiva más bellas y que mejor bailan. Entre ellas, destaca la Reina Mayor, la más veterana y la que mayor conocimiento tiene del gagá, de sus bailes y movimientos. No poseen ninguna vestimenta especial y, de la misma manera que los Mayores, su culto es muy sensual y vistoso. Este grupo se relaciona directamente con la herencia española, caracterizada por la elección en la celebración de las fiestas más importantes de una reina, mujer que representa la tradición machista en sus ideales, cánones de belleza y sumisión con respecto al hombre.



Reina del Gagá observando a los Mayores

- Padrinos y madrinas: son miembros de la comunidad que desean solicitar una ceremonia expresa al gagá por diversos motivos: ayuda o protección a un familiar enfermo o con problemas, buena fortuna, defensa ante los enemigos, recuerdo u homenaje a algún pariente recientemente fallecido... Esperan a la comitiva en la puerta de sus casas con una vela encendida entre las manos. Al llegar a ella, el gagá efectúa una ceremonia muy similar a la que se realiza en los cruces de caminos: baile en círculos, lavar la cara del padrino o madrina con agua mágica o derramarla en el suelo... Al terminar ésta, los padrinos y madrinas se unen a la danza junto a la comitiva o le entregan dinero, comida y ron.



Padrino esperando con una vela encendida



Ceremonia posterior en la que se derrama agua en el suelo

La comitiva del gagá suele ir encabezado por el Amo, el Lamier, el Jefe Espiritual, Mayores y Reinas. Detrás de ellos, se sitúa el grupo de músicos (bambúes y tamboras) y el grupo de canto, en el que sobresale la figura de un solista al que responde todo el coro. El resto de la comunidad se emplaza rodeando a todo el séquito, con un núcleo importante inmediatamente detrás de músicos y cantantes. También toman parte activa en el canto y danzan desde el comienzo hasta el final del rito.

Las intersecciones entre caminos y encrucijadas tienen especial interés, ya que para el vudú simbolizan cruces espirituales. En ellos se celebra una ceremonia especial, en la que se detiene formando un círculo mientras el Jefe Espiritual barre para limpiar de despojos y malos espíritus. Los Mayores danzan mostrando su dominio con el machete o el *tualiné* y el jefe espiritual derrama un líquido. Mientras continúa la danza y la música por parte de toda la comitiva, el Lamier y los Mayores, formando otro círculo, unen los machetes o *tualinés* y el látigo en el centro del mismo y danzan con un significado de apoyo y reconocimiento. Al concluir, el Lamier ordena con el silbato a la comitiva y a los músicos que el gagá debe proseguir su camino.

El ron es otro elemento fundamental en el gagá. Bebida originaria y santo y seña cultural del Caribe (no hay que olvidar que gran parte de la recolección de la caña de azúcar de los ingenios iba destinada a su fabricación), en los orígenes del culto era distribuido por el amo de la plantación a los esclavos. En la actualidad, y como hemos mencionado, la responsabilidad de comprarlo recae en la figura del Amo.



Agua derramada en un cruce espiritual



Unión de *Tualinés*

Desde el comienzo del rito hasta su conclusión el consumo de ron acompaña las danzas, cantos y ritmos de la comunidad del gagá. Una de las principales funciones es la de purificación y limpieza del propio cuerpo, además de estimular y proporcionar energía, fuerza y desinhibición. El alcohol, unido al efecto estimulante del ritmo, el canto, la danza frenética y el ambiente espiritual, conduce a un estado de frenesí y éxtasis general que puede desembocar en el trance, disociación o “monta” de un espíritu en algún miembro del gagá.

Es complejo, dentro de la mentalidad y cultura occidental, aludir a conceptos y hechos tan relacionados con la magia y la brujería. Pueden resultar, ante los ojos de un observador externo que no haya estado en contacto con la sociedad del batey, reflejos de cierta incultura, propios de universos lejanos, otras épocas o de imaginaciones que gustan de historias fantasiosas sobre espíritus, hechicería y naturaleza. Lo cierto es que el batey vive y se nutre de esta cultura, la entiende y le ayuda en su día a día dentro de un ambiente muy especial por múltiples motivos. Solo aludiré a una frase que pronunció un brujo vudú dentro de un encuentro nocturno que seguramente no olvidaré en toda mi vida: “Yo tengo la capacidad de curar o de maldecir a cualquier persona. Puedo llevarla a la locura o, incluso, a la muerte. Lo único que necesito es que esa persona crea en mi capacidad, en mi religión y en el poder de mi magia”.

La posesión espiritual es una de las experiencias más relevantes del gagá y, en general, de todo el vudú; se desencadena como consecuencia directa el trance. En la posesión, los espíritus entran en contacto directo con los fieles en una

relación que, como hemos comentado anteriormente, se equipara a la de un jinete y su caballo, por lo que se emplea el verbo montar para designar la acción y se define al fiel como montado. Al “montarse” en el individuo, el espíritu lo gobierna a su antojo y anula su personalidad. También le presta su voz y le dirige en sus movimientos y actitudes, como pueden ser convulsiones, rigidez, ausencia de equilibrio, un estado de semi-inconsciencia, giros violentos, temblores...

Dependiendo de la divinidad o espíritu que actúe, el individuo poseerá unos síntomas u otros (un espíritu maligno se monta violentamente, al contrario que los espíritus benignos). El grado de profundidad de la posesión va en relación con el poder de sugestión del gagá y al estado de receptividad del individuo, que es provocado por la música, la danza, el ron y su propia sensibilidad.

Cuando un miembro del gagá entra en trance, es rodeado rápidamente por el Jefe Espiritual, Amo, Mayores y Reina Mayor. En este momento comienza una ceremonia especial en la que tratan de expulsar al espíritu del fiel realizando distintos bailes y movimientos en torno a él. Así, el Jefe Espiritual lava la cabeza del poseído con agua (hasta que no se lleve a efecto éste actuará arbitrariamente dirigido por el espíritu), y coloca su cabeza entre las piernas, mientras los Mayores danzan alrededor de él. Después, la Reina Mayor le ayuda a ponerse en pie y regresar al mundo terrenal. No concluye hasta que se consigue expulsar completamente al espíritu, por lo que su duración depende del grado de profundidad de la posesión.



Miembro del Gagá “montado” por un espíritu



Lamier y Reina lavando al “montado”

3. Música y danza en el gagá

El baile y la música son quizá los dos elementos que más atraen al contemplar las evoluciones del gagá. Ambos tienen una gran importancia en las culturas africana, haitiana y dominicana. También en el vudú y en prácticamente todas sus ceremonias. Movimiento y ritmo se funden y fusionan de tal manera que no se entienden el uno sin el otro. En la sociedad del batey, en la que el concepto de individuo se encuentra en gran medida considerado todavía como parte

inseparable de la familia, música y baile, además de estar presentes en prácticamente todas las actividades colectivas, son partes integrantes de la existencia social. Están tan estrechamente vinculados con el rito que nadie los concibe como un acto diferenciado e independiente.

Así, baile y música forman una unidad indisoluble en el que el ritmo marca cada movimiento, tanto individual como grupal. Los danzantes utilizan en sus evoluciones todas las partes de su cuerpo, aunque el movimiento se centra de forma más específica en la cintura, piernas y cadera. El contacto con la tierra es parte importante de la danza. El suelo simboliza un camino de aproximación a lo misterioso y espiritual que está en convivencia permanente con el hombre, en contacto y recepción de todo aquello que ha sido creado por las divinidades.



Mayores bailando



Canto y danza

Posee una relación mítica con los antepasados y difuntos, y garantiza y simboliza el equilibrio, la integridad y la permanencia del grupo. La planta del pie de los bailarines apoya, por lo general, toda su extensión en la tierra durante el gagá. En los desplazamientos normalmente se danza arrastrando los pies hacia delante siguiendo el pulso de la música; mientras, en los momentos en que la comitiva permanece parada en un punto determinado la cintura y la cadera forman el centro principal de movimiento con una mínima utilización de los pies para el mismo.

Todos los danzantes, hombres y mujeres, aspiran a una jerarquía dentro del gagá. Por tanto, la euforia se expresa a través del cuerpo. Se produce una entrega total a la música y a la danza, con un sentido de participación anímica y psicológica. Como consecuencia, la sensualidad y el erotismo caracterizan el baile de principio a fin. El gagá suponía para la comunidad esclava un momento de liberación ante las largas jornadas de trabajo, la represión y el orden establecido impuesto desde los dueños de las plantaciones, iglesia y autoridades. De esta manera, puede entenderse como una vía de escape donde poder expresarse y en la que los instintos se exteriorizan.

La represión todavía es visible en la vida diaria del batey: es muy extraño ver una pareja cogida de la mano o en actitud cariñosa paseando por las calles. El encuentro y contacto con personas de distinto sexo (la homosexualidad no está vislumbrada en el gagá y está muy mal vista) es una de las características del baile. Hombres y mujeres tratan de mostrar su fortaleza, destreza y habilidad en evoluciones enérgicas y eróticas. El contacto físico entre los danzantes se produce sobre todo con la zona de la cadera y la cintura, simulando a veces algunos movimientos del acto sexual. En rara ocasión se produce el contacto con las manos, que extrañamente entran en relación con otros danzantes.

La música, como hemos apuntado, es un aspecto fundamental del gagá desde su comienzo hasta el final del mismo. Se interpreta con distintos instrumentos de percusión, viento y voz, y está claramente desarrollada en torno al ritmo, el elemento de mayor relevancia.

La parte vocal mantiene una forma coro-pregón, es decir, un solista al que responde el coro de forma alternativa. Más elaborada en el aspecto rítmico, melódica y formalmente presenta una estructura repetitiva y periódica de pregunta-respuesta. En ella, el solista juega y glosa variando su exposición y el coro responde al unísono una misma frase. En el aspecto melódico, se juega normalmente con un grupo de altura que no supera una 5ª de extensión. Las melodías se han transmitido de forma oral y de generación en generación, y permanecen, según la opinión de sus protagonistas, prácticamente sin variación.

El solista porta una maraca o “cha-chá” con la que llama la atención del grupo en el momento que comienza o se reinicia el canto. Además, marca una especie de clave, un ritmo base que está siempre presente indicando la pauta a seguir. No necesita una gran voz, sino un gran sentido rítmico que se transmita y llegue a la comunidad, que a su vez es quien refuerza su elección como parte visible del coro.

Los textos que se interpretan son una amalgama de críticas sociales, referencias relacionadas con el vudú y acontecimientos de la vida cotidiana del batey y sus protagonistas. Contienen, además, una gran carga de temas sexuales, pudiendo llegar a ser vulgar. En general se transmiten en forma anónima de generación en generación, aunque pueden incluirse nuevas estrofas o secciones (el solista puede y debe incluir partes que hablen sobre asuntos importantes del momento). Para continuar interpretándose, deben contar con la aprobación de la comunidad. El idioma que se emplea en el canto es generalmente el criollo, aunque también se emplea el castellano.



Solista en plena evolución



Llamando al grupo

En cuanto a la sección instrumental, la música resalta por la riqueza de variaciones de tonos y ritmos producidos por un singular conjunto de instrumentos relacionados con el origen africano y la esclavitud. Además de los ya referidos silbatos y maraca o “cha-chá”, se incluyen varios tambores, cuatro o más bambúes o “fututos” y una trompeta casera o “tua tuá”.

Los bambúes, “fututos” o “vaccines”, tubos de bambú cortados en diferentes longitudes y diámetros, son instrumentos de viento con gran importancia dentro del desarrollo del gagá. Están abiertos completamente en el extremo inferior. En su extremo superior se produce el soplo con los labios vibrantes, cerrados con un orificio en el centro del nudo donde se colocan los labios. Melódica y rítmicamente, dependen unos de otros.



Bambúes



Bambúes

Cada bambú tiene su propio ritmo y afinación. Su denominación varía dependiendo con la mayor o menor influencia haitiana del intérprete:

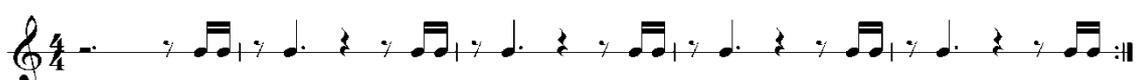
- Primer bambú o “decoupe”: es el más pequeño en tamaño, y por lo tanto, el más agudo. Su aportación es fundamental, ya que marca el ritmo base y el *tempo* de la interpretación grupal. De esta forma, debe llevar siempre el mismo patrón rítmico y mantener durante toda la interpretación la misma altura.

Primer bambú



- Segundo Bambú, “Lale” o “Coupé”: con un tamaño un poco mayor al anterior y una altura más grave, contesta, responde y completa el ritmo dado por el primer bambú. Así, imprime un efecto de contrapunto al conjunto general. Tampoco puede abstraerse de su papel, y todos los sonidos deben permanecer a la misma altura.

Segundo bambú



- Tercer Bambú, Contrabajo o “Mamam”: continuando en la progresión de tamaño y altura, el tercer bambú es el que tiene una mayor libertad. Es interpretado por los músicos que demuestran mayor habilidad y fuerza. Su misión es decorar y repicar el conjunto y puede improvisar sobre la base rítmica, además de desplegarse y realizar sonidos de alturas distintas.

Tercer bambú



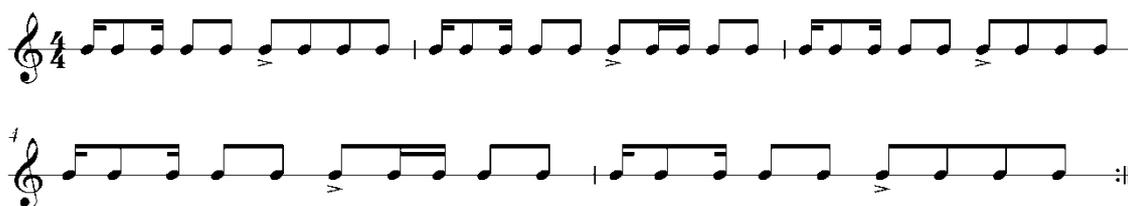
- Cuarto Bambú, Grande, Mayor o “Bass”: es el bambú de mayor tamaño y, como consecuencia, el más grave. Su papel consiste, además de contener el bajo, en aportar dinamismo y fuerza al conjunto.

Cuarto bambú



- “Tatoo”: a diferencia de los bambúes, el Tatoo simula una especie de trompeta de metal. De altura más aguda, otorga a un conjunto en general grave un toque agudo. Son interpretados por músicos muy experimentados que incluso lo ejecutan hablando dentro de ellos. Su función es la de llevar y marcar el ritmo, y puede improvisar.

Tatoo



Además, los intérpretes de los bambúes y del tatoo completan su interpretación percutiendo en ellos con un palo de madera el mismo ritmo que realiza la maraca o “cha-chá” que, como hemos comentado, marca la clave o pauta rítmica.

Los instrumentos de membrana complementan el conjunto. En muchas civilizaciones, los tambores han tenido y poseen un sentido mágico, de contacto con el mundo espiritual; todas las culturas los han incluido en sus ritos. Para su construcción se emplean maderas blandas o fáciles de ahuecar, aunque en algunas ocasiones se usan troncos ya huecos por el trabajo de pájaros carpinteros o termitas. Su fabricación, igual que ocurre con los bambúes, es un ritual en sí mismo. Al parecer, los ritmos son prácticamente inmutables desde el origen del Gagá y se relacionan en cada instrumento con una divinidad o espíritu.



Tambora de dos parches

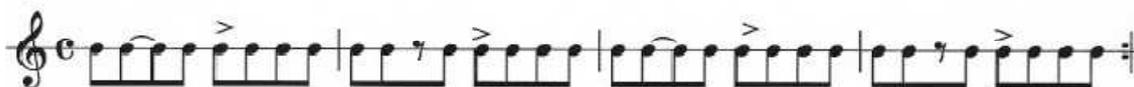


Tambú

- Tambora de dos parches: es el mismo instrumento que se emplea en otros estilos, como el merengue. Se interpreta atada al cuerpo, percutiendo directamente en los parches con la mano izquierda y utilizando un palo de madera con la derecha. Su función es otorgar la base rítmica al conjunto, y pueden combinar el ritmo base con otras aportaciones que realice el intérprete.



- Tambú: de mayor tamaño y con un solo parche, va siempre en contratiempo, creando gran cantidad y variedad de ritmos. Su base es fija, aunque pueden improvisar.



- Vacalier: similar a lo que conocemos por un timbal, responde a la tambora de dos parches. El intérprete, considerado por la comunidad como el mejor músico, tiene libertad absoluta en su ejecución, percutiendo el parche con las dos manos sin emplear ningún tipo de baqueta. Posee una gran riqueza rítmica.

Así, los ritmos específicos que interpreta cada uno de los músicos se entremezclan creando un polirritmo repetitivo que provoca en toda la comunidad una frenética respuesta directa. El gran número de líneas que se unen está relacionado con los espíritus existentes en la cosmogonía del batey. Una de las razones que impulsan la música en el gagá es su cualidad de estímulo, ya que provocan respuestas físicas similares en el grupo. Al mismo tiempo, se intensifica y subraya la atmósfera religiosa y espiritual generando una sensación de unidad. El canto, la interpretación instrumental, la danza y el ron en el rito agudizan el estado de alerta, la conciencia grupal, la excitación y la sensualidad, que puede llevar al grupo al estado de éxtasis, exaltación y abstracción.

4. Conclusión

Como hemos visto, el gagá es un rito que se celebra en los bateyes dominicanos durante la Semana Santa cristiana. Esclavismo, inmigración, sincretismo, aislamiento, estratificación y potestad son algunas de sus principales características. Así, la religión y la espiritualidad tienen una enorme importancia, de la misma manera que la música, interpretada de forma vocal e instrumental, y la danza.

Tampoco existe gagá sin vudú, una religión que está presente en ceremonias, figuras destacadas dentro de su estructura, ideología y finalidad. El ron también es inherente al mismo, ya que también puede considerarse una vía de escape ante su realidad. De esta forma, es un medio de goce sensorial, sensual, afectivo y grupal, ayuda para entrar en contacto con la propia espiritualidad y con los *luases* dentro de un ritmo frenético e incapaz de dejar impasible a nadie.

Tampoco debe olvidarse la relación con la rebeldía, implícita en la intensidad, el texto cantado y el frenético ritmo del gagá, recuerdo del gran sufrimiento de generaciones pasadas y expresión del olvido, rabia e impotencia de la sociedad actual con su situación. Por tanto, gagá significa también lucha, conexión con las raíces de un pueblo que nunca ha perdido la esperanza a través de un pasado y un mundo que parece haberse olvidado de ellos.

¹ El término batey procede del taíno, la lengua hablada por los aborígenes que poblaban la isla de Haití antes de la llegada de los españoles. Para ellos, significaba plaza e indicaba el parque ceremonial indígena construido junto a los templos, el juego de pelota que llevaban a cabo en él y la pelota que se empleaba. Así, con una misma palabra se unen varios conceptos diferentes, con una idea compleja y abarcadora.

En la actualidad, los bateyes son emplazamientos que fueron creados para asentar a los trabajadores de las plantaciones azucareras cerca de ellas. De esta manera, a los bateyes llegaron los indígenas y esclavos africanos. En las décadas de 1920 y 1930 fueron el lugar donde se establecieron cientos de trabajadores dominicanos y haitianos sin ningún tipo de instrucción ni de capacitación. El batey se convertía para ellos en una oportunidad de vivienda y de trabajo, pero también en una especie de gueto donde los trabajadores convivían en régimen de semi-esclavitud, sin prácticamente ningún contacto con la cultura, la educación ni la posibilidad de progreso. Por tanto, los habitantes del batey se convirtieron en una masa laboral cautiva, alejada de otros centros de producción, fácilmente reemplazable y sin posibilidades de prosperidad económica en un ambiente de miseria y precariedad.

Con las crisis de la industria azucarera a partir de los años 70 del pasado siglo, la situación de los bateyes fue empeorando aún más. La privatización y capitalización del Consejo Estatal del Azúcar y el consiguiente cierre de muchos ingenios volvió su situación aún más crítica y dramática. De esta manera, se ha dejado sin presente ni futuro a una gran cantidad de familias sin ninguna especialización ni capacitación para otra cosa. En paralelo, ha aumentado la violencia, la inseguridad, el alcoholismo y el maltrato a mujeres y niños en un ambiente en el que no aparecen soluciones claras a corto plazo.

² El batey de Palavé está situado a apenas 20 kilómetros de Santo Domingo. Pertenece a la División Duquesa, integrada en el Ingenio central Río Haina en el Oeste del Distrito Nacional. Fue uno de los ingenios más grandes que pertenecían al Consejo Estatal del Azúcar. Como consecuencia directa de la privatización de muchos ingenios, el del Río Haina fue uno de los que cerró sus puertas, con lo que toda la población del batey, relacionada de una u otra manera con la caña de azúcar, se vio abocada al desempleo. En general buscaron trabajo en la construcción y en el comercio, sectores muy saturados.

Según datos de UJEDO (Unión de Juventudes Ecuménicas Dominicanas), en 1999 Palavé contaba con 2.005 habitantes, de los que 1.031 eran menores de 18 años y 257 menores de cinco años, una altísima cifra de niños y adolescentes sin una esperanza de futuro clara. Un 60% de la población no tiene sus necesidades básicas resueltas, el 17% las tiene satisfechas medianamente y un 3% las tiene satisfechas. El batey no cuenta con agua corriente potable, aunque hace poco ha comenzado un servicio por el que se traslada agua no potable por medio de un camión cisterna, que se deposita en grandes cubos o toneles en cada casa. El agua potable se adquiere en los colmados, pequeñas tiendas de alimentación, en garrafas. La corriente eléctrica, como en el resto de la isla, es muy precaria, y es raro un día completo en el que haya un suministro constante. Existe un servicio de recogida de basura que pasa 3 veces a la semana. Hay una única calle asfaltada, que se convierte en el centro económico y social de la población. Las casas se asemejan a chabolas construidas en su mayoría por maderas o placas de metal, aunque también existe una minoría construida de ladrillos y bloques de hormigón.

Las familias depositan en la emigración y en la educación las esperanzas de salir de la pobreza, aunque ésta no llega a todos. Las escuelas están abarrotadas y precariamente equipadas. Por su parte, los docentes están mal pagados y pocos cuentan con especialización (gran parte de los maestros y profesores de Palavé no poseía más estudios que la Enseñanza Primaria y realizaban su trabajo por espíritu de ayuda y vocación). En Palavé existe una escuela pública de educación básica, en la que están matriculados 725 alumnos, con un altísimo índice de absentismo escolar. También hay un centro de Educación Infantil al que asisten 125 niños. Muchos padres optan por enviar tempranamente a sus hijos a buscarse la vida a la calle. Machismo y represión son otras de las recetas que el tiempo y el olvido de los gobiernos ha ido dictando al batey, entornando sus puertas a la posibilidad de un futuro digno. Ante esta situación sorprende el sentimiento de comunidad y el carácter de sus habitantes, siempre dispuestos a la charla, a la broma, al baile, al canto y al diálogo. Su actitud cooperativa es más que subrayada, y conservan con vehemencia una gran esperanza de salir de su situación. Así, la comunidad se siente unida y orgullosa de los lazos con los que el paso del tiempo y las circunstancias les ha unido.

La organización laica UJEDO, ya mencionada anteriormente (Unión de Juventudes Ecuménicas Dominicanas), continúa trabajando por paliar todas estas carencias. Con el apoyo de distintas asociaciones estatales y extranjeras y ONG's como Educación sin Fronteras o Niños del Camino y de la cooperación internacional, asientan los cimientos de un futuro mejor incidiendo en la educación y en la cultura. Con la creación y promoción de distintas escuelas de Ed. Infantil, bibliotecas, jornadas y talleres de educación sexual (con especial atención al preocupante índice de contagios por SIDA y embarazos prematuros), campamentos infantiles y juveniles, deportes, talleres de teatro, danza y música y el resurgimiento de su pasado africano y de las tradiciones dominicanas, trata de ofrecer a los niños la posibilidad de un desarrollo íntegro y digno.

³ La República Dominicana ostenta el dudoso privilegio de haber sido una de las primeras colonias europeas en América. También de ser uno de los principales centros de turismo de sol y playa a nivel mundial. Cerca de su capital, Santo Domingo, la Ciudad Primada de América, se originaron las primeras instituciones y se edificaron la primera iglesia, la primera catedral, la primera corte real y la primera universidad del llamado Nuevo Mundo europeo. Situada en la isla de Haití, que significa "tierra alta montañosa" (posteriormente rebautizada por Colón como La Española), se encuentra en el centro del Archipiélago Antillano, inmediatamente debajo del Trópico de Cáncer, en el Hemisferio Norte. Ocupa las dos terceras partes de la superficie de la zona este de la isla, con una extensión de 48.442 km², mientras que la República de Haití ocupa el tercio restante, con una superficie de 27.750 km².

La isla de Haití ofrece una grandísima variedad, desde las montañas más altas pasando por grandes lagos, frondosos bosques tropicales, zonas semidesérticas y escarpadas costas atlánticas a las más espectaculares playas caribeñas, un auténtico paraíso. Su clima tropical hace que la temperatura media esté en torno a los 25° C, con una humedad que oscila entre el 72% y el 90%. La República Dominicana hoy cuenta con una población estimada de unos 8 millones de habitantes, de los cuales aproximadamente el 70% son mulatos, el 16% blancos y el 14% negros. Está dividida en 30 provincias, y su capital, Santo Domingo, cuenta con unos 2 millones de habitantes. La mitad de la población se encuentra aún en edad escolar, aunque la tasa de analfabetismo ronda aproximadamente el millón de personas.

⁴ El sincretismo que caracteriza a la República Dominicana se hace más patente si cabe en el batey, ya que el pueblo dominicano se ha ido formando con la aportación de rasgos culturales provenientes de todos los rincones del mundo. Producto de una historia accidentada y de la mezcla de diversas etnias, la sociedad del batey, muy diversa, se sustenta en la interacción de las culturas indígena, española, africana y haitiana. Temerosos de la enorme pobreza y el sistema político haitiano, muchos dominicanos consideran que su país se ha llevado injustamente la peor parte del éxodo de este país.

Llamar a una persona "haitiana" es un insulto relacionado con la negritud, la descendencia africana y el barbarismo, con ecos a la ocupación haitiana durante 22 años y las versiones distorsionadas de la realidad de la nación vecina divulgadas en los medios de comunicación y en las escuelas desde los tiempos del dictador Leónidas Trujillo (1891-1961). Aún hoy día,

muchos dominicanos asumen que todas las personas de raza negra son haitianos o tienen sangre haitiana. Las generaciones de dominico-haitianos que han ido creciendo en los bateyes son consideradas de la misma manera.

La diversidad del batey se plasma también en el lenguaje. Además del castellano, que muestra una gran presencia de palabras y expresiones locales, es muy frecuente oír hablar en criollo, un idioma que ha traspasado las fronteras y está presente en todas las comunidades donde hay o ha habido presencia de haitianos. Aunque está relacionado con el francés, no es dialecto de esta lengua. Pertenece a un grupo de idiomas llamados criollos de base francesa, en los que la mayoría del vocabulario procede del francés. Aproximadamente el 80% del vocabulario del criollo haitiano procede del francés, pero las palabras no tienen necesariamente el mismo significado, forma o función. Se rige por una sencillez gramática que no requiere conjugar los verbos de acuerdo con el sujeto. En su lugar, delante del verbo se colocan palabras claves que indican el tiempo verbal.

⁵ El vudú dominicano, al igual que el haitiano, rinde culto a dios y a las divinidades inferiores, intermediarias entre el dios supremo y los hombres, los loa. En la República Dominicana reciben los nombres de luases, misterios y sanses. Como ha ocurrido en Haití, el número de loa o luases se ha enriquecido con misterios extraafricanos. Todos los *luases* participan de las mismas pasiones, intereses, gustos, vicios y debilidades que los hombres. Algunos de ellos son el “Barón del Cementerio”, “Criminal”, “Changó”, “Gamao Guarionex”, “Legmá”, “Carfú”, “Loco”, “Papá Legba”, “Lubana”, “Tamao”, “Yamina”... Cada uno tiene un mito relacionado. Por ejemplo, el “Barón del Cementerio” es el amo de los camposantos. Su misión principal es cuidar los cementerios, evitando los raptos de cadáveres y ayudando a los muertos a pagar sus penas. Hay una gran correspondencia entre los luases y los santos católicos. Un mismo luá puede representar a distintos santos. A su vez, un santo se puede identificar con diversos luases, debido a ciertas particularidades y características que les son comunes (objetos, vestimentas, atributos o funciones similares).

Como ocurrió en Haití, las sucesivas prohibiciones y persecuciones que tuvo el vudú en distintas épocas provocaron que los esclavos asociaran sus divinidades con las cristianas. En un principio, lo que el esclavo veía en un santo cristiano no eran los atributos que éstos tienen para la doctrina católica, sino las analogías que le permitían rendir culto a un determinado vudú ante la imposibilidad de continuar abiertamente con su religión. La imagen del santo católico se convertía en una pantalla que le servía para mantener viva la representación de sus dioses. Así, el “Barón del Cementerio” se corresponde con San Elías, “Lubana” con Santa Marta, “Changó” con Santa Bárbara, “Legba” con San Antonio Abad... El término supervivencia adquiere en el desarrollo del vudú su auténtico significado en un gran proceso en el que las costumbres y las opiniones fueron, con el paso del tiempo y la fuerza del hábito evolucionando en un nuevo estado de la sociedad de aquel en el que habían tenido su morada original, quedando como pruebas y ejemplos de una cultura a partir de la cual se desarrolló otra más nueva. El forzoso trato y la convivencia con los españoles y su cultura hizo que los primeros rasgos se fueran identificando con ésta.

⁶ El vudú es una religión politeísta basada en las relaciones entre el mundo natural y el mundo sobrenatural y los vínculos entre los vivos y los muertos. Las religiones africanas creían en un ser supremo creador del universo, situado por encima de los asuntos humanos, de modo que los vivos se dirigían a los muertos para pedirles consejo. El alma de un familiar fallecido recientemente llegaría, con el paso del tiempo, a adquirir la condición de ancestro. Más tarde se podía convertir en un espíritu para poder representar, por último, un arquetipo. La palabra vudú procede del vocablo “vodu”, dios. Los “vodun” o ancestros y espíritus eran venerados e invocados en ceremonias con tambores, bailes y cantos ofreciéndoles sacrificios de animales para solicitar ayuda. Los sacerdotes mediaban entre los iniciados y los espíritus. Cuando éstos están listos para dar a conocer sus mensajes, poseen o “cabalgan” a un bailarín. Para los vivos, el hecho de comunicarse de forma periódica con los ancestros y los espíritus suponía poder beneficiarse de la sabiduría tribal acumulada por ellos y del contacto con las fuerzas sobrenaturales.

El vudú evolucionó como una religión clandestina y sincrética durante el colonialismo. Los espíritus de las diferentes tribus fueron incluidos en el panteón vudú de los esclavos, que tuvieron que adaptarse a su nuevo hábitat. La esclavitud disgregó en parte las costumbres y modos de vida tribales. La necesidad de buscar soluciones propias a su situación les obligó a combinar esas instituciones con rasgos heredados del régimen de esclavitud y de la cultura y religión predominante. Su prolongada permanencia en suelo americano en contacto con las culturas europeas, junto con la llegada de nuevos esclavos como consecuencia a la necesidad de nueva mano de obra, hizo que muchos de los rasgos de sus culturas se fundiesen con la española y la cristiana con un resultado en el que se mezclan divinidades y ritos africanos con ceremonias y doctrinas católicas. La relación entre blancos y esclavos, en la que los primeros estaban en un primer plano dominando a los segundos es una de las causas por las que el esclavo hizo suyos los ritos y procedimientos del hombre blanco. En definitiva, el vudú “adoptó” a los santos cristianos para posteriormente asimilarlos. Así, por ejemplo, la Virgen María se identificó con “Erzulie”, la diosa del amor, San Patricio con “Dambala”, la fuerza de la vida y San José con “Loko”, el espíritu curandero.

En la actualidad, la práctica y creencias del vudú están muy presentes en toda la isla de Haití. En la República Dominicana todavía se intenta ‘esconder’ o tapar (o simplemente no se le presta atención) desde muchos círculos de opinión, como consecuencia de la visión negativa que tiene todo lo relacionado con África y Haití. Las campañas emprendidas por la Iglesia Católica y distintos gobiernos contra el vudú y la brujería han terminado casi siempre en el más completo fracaso. En general y aunque pueda parecer una contradicción, todos los vuduistas dominicanos son oficialmente católicos. Han sido bautizados y muchos participan también en los actos propios de la liturgia cristiana. Su mundo religioso se circunscribe casi siempre a la devoción por los santos y al trato más o menos personal con los sacerdotes y miembros de las órdenes religiosas, por los que en general se tiene un gran respeto. Los loa se clasifican de distintas maneras, atendiendo a su procedencia geográfica o tribal. Así, encontramos divinidades fon, yorubas o nagos, minas, congas, wangol... Otros unen a su categoría el nombre de su ciudad o patria africana, como “Ogú Badagri” (una ciudad de Guinea). Algunos de los más conocidos y venerados loa Rada son “Ogún Ferraille”, “Legba”, “Loko”, “Aroyo”, “Sobo”, “Ayizan”... Loa Petro son “Simbi”, “Siligbo”, “Similor”, “BaronLa Croix”...

⁷ La aparición de los primeros esclavos procedentes de África trajo consigo multitud de nuevas creencias y tradiciones mágico-religiosas a la isla de Haití. Desprendidos violentamente de su tierra e integrados por la fuerza en una nueva sociedad en la que vivían en absoluta subordinación, fueron destruidas sus estructuras tribales políticas, sus formas de vida familiar y todos aquellos elementos que conformaban sus creencias, valores y actitudes frente a la vida. Los negros trasvasados a Santo Domingo llegaron mutilados física y espiritualmente, lo que tuvo que provocar profundos desgarramientos en hombres y mujeres que quedaron desnaturalizados para transformarse en mercancías vendibles e intercambiables. A su llegada a la isla los miembros de un mismo grupo étnico eran separados de forma deliberada con el propósito de impedir la comunicación entre ellos y prevenir las rebeliones. Su vida en los ingenios azucareros y ciudades estaba regulada por ordenanzas y cédulas reales en las que no eran considerados humanos. Su actividad estaba exclusivamente dirigida a proporcionar al amo los mayores beneficios posibles. A pesar de las prohibiciones, los negros trataron de agruparse por etnias o tribus en horas de descanso, domingos y días de fiesta para recordar sus tradiciones y vida en las aldeas nativas, los mitos y leyendas de sus héroes y expresar la rabia contra su situación. Los colonos asociaron estas reuniones y ritos con la leyenda del África sensual, tenebrosa, antropófaga y hechicera.

Amparados por la oscuridad, los esclavos se entregaban a bailes, cantos y ceremonias. Incluso comenzaron a refugiarse en las iglesias, simulando dedicarse a rezos y a ceremonias cristianas, para evitar ser sorprendidos ante la prohibición de los colonos. Así, encontraron en el vudú un fermento especialmente apropiado para exaltar su energía. Los fallidos intentos de abolir sus ritos y celebraciones dieron paso a nuevos reglamentos en los que se fiscalizaron estas celebraciones por razones económicas. La ausencia de documentación no facilita un intento de identificación de las tribus y naciones de procedencia de los esclavos. Según diversas fuentes, los esclavos procedían de una zona de África Occidental que se extiende desde Senegal hasta la cuenca del Congo. Con un origen más o menos relacionado con las prácticas religiosas de las tribus “fon”, “yoruba” y “ewe” de la región de África occidental que

ahora ocupan los países de Ghana, Nigeria, Togo y la República de Benin (antigua Dahobey), el vudú pasó a ser el rito integrador de la comunidad esclava. Para los que llegaban al nuevo mundo, representa tanto un vínculo con "Guinea", la tierra de sus ancestros, como una forma de supervivencia y resistencia.

Bibliografía

Arteaga, José. 1994. *Música del Caribe*. Bogotá.

Beras, Ramón Antonio. 1983. *Inmigración y haitianos. Esclavitud*. Santo Domingo: Biblioteca Taller.

Brito Ureña, L. M. 1987. *El merengue y la realidad existencial del hombre dominicano*. Santo Domingo: Publicaciones de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.

Cabrera, Juan; Domingo, Alfonso. 2002. *República Dominicana*. Madrid: Anaya.

Cárdenas, Rocío. 1992. *Música caribeña*. Cali.

Deive, Carlos Esteban. 1996. *Vodu y magia en Santo Domingo*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana.

Haley, Alex. 1978. *Raíces. Historia de una familia americana*. Buenos Aires: Emecé.

Franco, J.L.; Le Riverend, J. 1979. *Facetas del esclavo africano en América Latina*. París.

Leymarie, Isabelle. 1998. *Músicas del caribe*. Madrid: Akal.

Lizardo, F. 1972. *Danzas y bailes folclóricos dominicanos*. Santo Domingo.

Martínez Almánzar, Juan Francisco. 1998 *Manual de Historia Crítica Dominicana*. Santo Domingo.

Métraux, Alfred. 1972. *Voodoo in Haiti*. Nueva York.

Moya Pons, Frank. 1977. *Historia colonial de Santo Domingo*. Santo Domingo.

Pérez-Verdú, Lorenzo. 1992 *Rumbo a República Dominicana*. Barcelona: Ed. Laertes.

Programa de las Naciones Unidas Para el Desarrollo. Ediciones Mundi-Prensa, 2002.

Rodríguez Demorizi, Emilio. 1971. *Música y baile en Santo Domingo*. Santo Domingo: Librería Hispaniola.

Rosenberg, J.C. 1979. *El gagá, religión y sociedad de un culto dominicano*. Santo Domingo.

Tejada, Darío. 2000. *La pasión danzaria*. Santo Domingo: Academia de Ciencias de la República Dominicana.

Ubiñas Renville, Guarona. 2003. *Historias y leyendas Afro- Dominicanas*. Santo Domingo: Ed. Manatí.

VVAA. 2002. *República Dominicana y Haití*. Barcelona: Grupo Océano.

Páginas web

http://www.santiagodigital.net/index.php?option=com_content&task=view&id=7403&Itemid=1

<http://www.youtube.com/watch?v=F8LFDOjjCe0>

<http://www.youtube.com/watch?v=ib0YV62bgeM&feature=related>

<http://ujedo-mcec.blogspot.com/>

<http://www.educacionsinfronteras.org/es/>

<http://www.shinealight.org/spanish/NinosCamino.html>

Formas de pensar a Ayahuasca: Internet viabilizando a construção de novas paisagens musicais¹

Patrícia Paula Lima²

Resumo

Este trabalho busca reflectir sobre o papel da música nas doutrinas Santo Daime e União do Vegetal em Portugal. Ambas tem sua origem na floresta amazónica brasileira entres as décadas de 1930 e 1960, respectivamente, e a partir do final dos anos 1980 se expandem para o exterior, encontrando-se actualmente em mais de 20 países. Caracterizadas pela utilização da bebida psicoativa Ayahuasca, possui um perfil sincrético, utilizando-se da música como meio de transmissão do argumento doutrinário. Com a expansão das doutrinas a música no ritual da Ayahuasca passa a ser utilizada em novos contextos, resultando em uma sonoridade própria, para a qual a World Wide Web é importante no processo de difusão musical e de criação de repertórios comuns. Esta proposta decorre de um trabalho em progresso, onde buscarei partilhar minhas dúvidas e algumas constatações apriorísticas sobre a articulação dos conceitos de “Comunidade Emocional” e “Paisagem Sonora”.

Palavras-chave: Música, Comunidades Emocionais, Paisagem Sonora, Identidade, Cibercultura.

Abstract

This paper seeks to reflect on the role of music in doctrines *Santo Daime* and *União do Vegetal* in Portugal. Both have its origin in the Brazilian rain forest during the decades of 1930 and 1960, respectively, and from the late 1980s they expand abroad, nowadays they are in more than 20 countries. Characterized by the use of beverage psychoactive named Ayahuasca, they have a profile syncretic, using music as a method of transmission of doctrinal argument. With the expansion of the doctrines, the music from the ritual of Ayahuasca start to be used in new contexts, resulting in a sound itself, for which the World Wide Web is important in the process broadcast music and creation of a common *repertoire*. This proposal stems from a work in progress, which seeks to share my doubts and some findings on the articulation of the concepts of "Emotional Community" and "Soundscape".

Keywords: Music, Emotional Communities, Soundscape, Identity, cyberculture.

Introdução

Este artigo é resultado de uma comunicação apresentada com o propósito de reavaliar e partilhar minha experiência de pesquisa, que está a decorrer desde novembro de 2009 até o momento, envolvendo as comunidades religiosas conhecidas como *Santo Daime* e *União do Vegetal* em Portugal.

O estágio actual do projecto (pesquisa em progresso) mescla trabalho de campo³ (entrevistas, conversas informais, observações, análises de documentos gerados pelas instituições, etc.) sobretudo na linha doutrinária da União do Vegetal, assim como buscas de conteúdo via Internet, na procura de perceber quais representações que estas ‘comunidades’ atribuem à música - “papel concedido ao etnomusicólogo pelo antropólogo Denis Labord” (Sardo 2004: 70).

No texto que se segue após uma diminuta exposição histórica das doutrinas, focada rapidamente em contextos ligados à música, conduzo o discurso à luz de reflexões que a priori surgiram, com temas que são actualmente discutidos em diversos ramos da academia. Longe de obter uma conclusão, apenas reflecto neste trabalho o caminho para um possível entendimento do que vem a ser o uso da tecnologia em confluência a novos perfis identitários descodificados através da música.

Apresentação: Doutrinas da Floresta

A implantação da música ocidental no Brasil decorre do processo de colonização levado a cabo pelos Portugueses a partir de 1500 quando, a par com a conquista dos territórios, impuseram também a religião católica e com ela a música de carácter religioso e litúrgico. Trabalhos como o de Vilela (2008), Monteiro (2001) e Tinhorão (2000) fazem referência a este processo. Tal como noutros contextos, rapidamente a música ocidental, deu lugar a tradições locais “miscigenadas”. Desta forma o nascimento da história da música brasileira baseou-se na influência do índio, com suas músicas executadas em solos e coros, acompanhados pela dança, bater das palmas, dos pés, flautas, chocalhos, etc; de negros, que trouxeram suas músicas, danças, idiomas e crenças, e portugueses que introduziram largamente outros instrumentos europeus sofisticados como a flauta, viola, clarinete, violino, etc. e a partir dos cultos religiosos das missões jesuítas passam a introduzir noções da música europeia aos índios e negros, nascendo os primeiros cultos populares dos habitantes locais como o *reisado* e o *bumba-meu-boi* (Araújo 1964).

Estes registos musicais de alguma forma desenham a base cosmológica das religiões ayahuasqueiras, conhecidas como Santo Daime e União do Vegetal (UDV) que sintetizam tais elementos na produção ou escolha do seu 'repertório' musical, sendo a música um importante protagonista nos seus rituais.

O eclecismo (Groisman 1999) é a base da liturgia e da cosmologia daimista, formada a partir do catolicismo popular, cultos afro-brasileiros, tradições maranhenses como o Tambor de Mina e a pajelança, o esoterismo europeu e traços *ayahuasqueiros* indígenas (cf. Goulart 1996; Groisman 1999; Labate e Araújo 2004 e Labate e Pacheco 2004, entre outros) [...] (Rehen 2004: 3).

De uma forma geral a música é a transmissora dos ensinamentos passados aos discípulos pelos responsáveis nos rituais. Estas, são geralmente realizadas em encontros quinzenais entre pessoas que possuem um mesmo objectivo – “curar os males do corpo e da alma”. Assim como o local, os princípios das doutrinas são pré-determinados pelos responsáveis, competindo aos mesmos de também comungar o chá com os participantes. O tempo de duração é superior a 3 horas. Contudo cada *doutrina* possui um contexto e forma específica de performance, distinguindo-se sobretudo na ‘aplicação’ da música em seus rituais. Estas têm como base o uso do psicoativo chamado Ayahuasca (termo de origem quíchua (Inca), significando "cipó ou liana das almas") (Goulart 2004: 12). Este é um chá composto de duas plantas:⁴ o Mariri (cipó *Banisteriopsis caapi*) e a Chacrona (rubíacea *Psychotria viridis*)⁵ sendo a mistura utilizada por muitos povos indígenas da região amazônica⁶. Os Seringueiros⁷ que, nas primeiras décadas do século XX trabalhavam no interior da selva amazônica, ao entrarem em contacto com tal cultura absorvem-na adequando às suas próprias influências, atribuindo-a elementos distintos. Nos anos de 1930, o maranhense Raimundo Irineu Serra, baptizou-a como Santo Daime (que significa “dai-me luz”, “dai-me conhecimento” (MacRae 1998: 74), e nos anos de 1960 o baiano José Gabriel da Costa - na cidade de Porto Velho, estado de Rondônia – baptizou-a como União do Vegetal (união de 2 vegetais), assim fundando cada qual distintas doutrinas religiosas⁸. As religiões que utilizam o chá como sacramento são denominadas de huasqueiro e daimista⁹.

Santo Daime

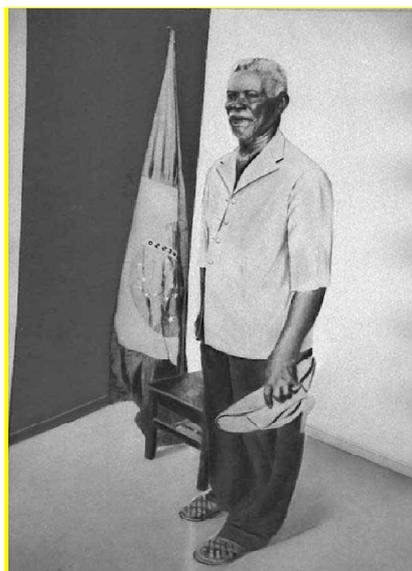


Figura 1: Mestre Raimundo Irineu Serra na capa do seu Hinário, 2005¹⁰

Considerada pelos seguidores por uma “doutrina essencialmente musical” (Cemim apud Rehen 2007: 49) traz os principais elementos da sua simbologia tematizados em Hinos. Como descreve Lucas Rehen: “os hinos não são concebidos como composições musicais, mas “presentes” entregues por entidades sobrenaturais” (Rehen 2007: 01). Considera-se que o hinário ‘O Cruzeiro’ introduzido por seu fundador Mestre Irineu, com mais de 129 hinos, contenha toda a doutrina “daimista” (Goulart 2004: 60).

Desde a fundação a doutrina já utilizava-se da entoação de hinos executados através da voz, mas apenas compartilhado com poucos membros¹¹. Com a expansão do ritual e as cisões decorrentes da morte do Mestre Irineu (Goulart 2004: 105-106), os hinários/hinos começaram a multiplicar-se, sendo cantados por variadas etnias, assim, diferenciando-se tanto em termos linguísticos (distintos estados brasileiros e outros países) como na adoção de instrumentos musicais diversos, utilizados para acompanhar o canto.

A música faz parte do culto através desses hinários, onde os adeptos geralmente fardados¹² bailam e cantam os hinos em ordem cronológica em que foram ‘recebidos pelo astral’ por membros do grupo que confeccionaram os mesmos livretos – da mesma forma acontece nos trabalhos de concentração (silêncio absoluto), missa, cura e feitio¹³.

Tanto nos rituais como no feitio do chá, existe uma divisão de funções para cada género, mas dentro dos rituais todos que sabem devem tocar amaracá¹⁴ instrumento provavelmente de origem indígena (Rehen 2009: 04, Labate e Pacheco 2004: 11), que desde o início da doutrina esteve presente nos cultos e posteriormente instrumentos musicais, como violão, sanfona, banjo, pandeiro, bandolim¹⁵, passaram a ser os instrumentos originais do trabalho (Rehen 2009: 04). Atualmente é muito comum encontrar cavaquinho, violino, e até guitarras eléctricas, violões acústicos, teclado electrónico¹⁶, etc.; tendo os músicos em alguns rituais, lugares específicos para tocar e bailar.

Estes instrumentos acompanham as três variações rítmicas que formam o vocabulário musical da doutrina: a *marcha*, *valsa* e *mazurca* - estilos que eram 'de gosto' do Mestre Irineu - em cerimónias que duram até doze horas (MacRae 1998, Rehen 2007, Labate e Pacheco 2004).

Qualquer pessoa do grupo pode 'receber do astral' os hinos (dentro ou fora do ritual)¹⁷ e muitos hinos podem ser endereçados, como forma de conselho, repreenda ou saudação, às pessoas que não são aquelas que os receberam. Isto propicia a formação de uma rede de relacionamentos próximos ou distantes que, primeiramente une através do afecto (hino) pessoas que compartilham o mesmo grupo/igreja; ou numa relação distinta, aproxima pessoas que nunca se viram, ou seja, 'presentes musicais' oferecidos a pessoas que não possuem nenhuma proximidade física, 'apenas espiritual' (Rehen 2007).

Os Hinários além de serem uma forma de comunicação, tornam-se histórico oficial da própria doutrina, como explica Goulart ao citar Groisman: "...concomitantemente, um "roteiro" da vida do dono do hinário, da experiência particular de cada fiel" (Groisman apud Goulart 2004: 60). Ele pode conectar lugares por onde as pessoas tenham passado e neste sentido, firmar a pertença da doutrina nestes locais.



Figura 2: “Rara foto retratando um serviço de hinário na sede do Alto Santo, presumivelmente na década de 60, onde se vê o Mestre Irineu sentado a mesa junto com os músicos da doutrina. Ao centro, a Cruz de Caravaca, primeiro símbolo da Doutrina e ao fundo, na parede, a primeira bandeira do CICLU, recebida da Virgem pelo Mestre. Sobre seu significado Francisco Grangeiro perguntou a Irineu Serra: “Mestre, o que significa a águia em cima da lua?” O que o Mestre respondeu: “Chico, tira o acento agúdo (sic) da águia e veja o que dá!”¹⁸.

O processo de expansão era bem visto por alguns membros mais antigos da doutrina, o que proporcionou uma considerável difusão. Padrinho Alfredo, filho e sucessor do Padrinho Sebastião¹⁹, em entrevista conta que “os forasteiros de vários países, mesmo sem falar o português, conseguem sentir e entender a verdade do Santo Daime, que toca o seu coração”. Afirma também que o Santo Daime no Brasil e no exterior são “a mesma coisa”, pois “o Santo Daime a tudo se soma”²⁰. Segundo o líder, a tendência é provavelmente que ramificações do grupo continuem se espalhando “gradualmente”²¹.

De acordo com dados fornecidos pelo antropólogo Marc Blainey atualmente existe grupos e/ou igrejas da doutrina espalhadas em mais de 15 países europeus, tendo até em um só país mais de 5 grupos e/ou igrejas, o que torna o trabalho de catalogação rapidamente ultrapassado. De acordo com o mesmo pesquisador, 80% destes grupos são derivadas da ‘linha do Padrinho Sebastião’, outros 20% são expressamente dedicados a linha do mestre fundador Irineu Serra.

Desta forma, com a propagação dos cultos, ampliou o número de adeptos, crescendo assim sua exposição através dos meios de comunicação. Essa abertura nem sempre é bem vinda a algumas igrejas instaladas no exterior, que temerosos pela retaliação preferem manter-se no anonimato²².

Se quisermos conhecer o contexto cosmológico daimista, como também ouvir seus hinos, basta digitar ‘daime/hinos’ num site de busca da Web e logo surgirá uma série de sites, blogs, jornais, revistas eletrônicas, Youtube²³, material acadêmico, reportagens²⁴, etc.

União do Vegetal



Figura 3: Sobre a mesa, o bolo, o vegetal, a vela e a antiga eletrola²⁵.
 Fonte: Foto de autoria do Mestre Cícero Alexandre Lopes, exposta no núcleo Inmaculada Concepción/ Espanha²⁶.

Na União do Vegetal o “som mecânico”²⁷ despontou anos após a sua ‘recriação’²⁸, (início dos anos de 1970²⁹) no estado do Acre / Amazónia pelo fundador Mestre José Gabriel da Costa, através de uma eletrola e disco³⁰ entregue por seu amigo mestre Florêncio. Após este momento todas as sessões começaram a ter “som mecânico”.



Figura 4 e 5: História editada neste jornal intitulado “Alto Falante”³¹.

Mas é através das *chamadas* (aparentemente canto a capela)³² e da história da Hoasca³³, que toda a cosmologia doutrinária é transmitida oralmente pelo mestre aos seus discípulos. Grande parte das *chamadas* foram ‘trazidas’ (por origem divina) pelo fundador Mestre Gabriel e por seus conterrâneos³⁴. De uma forma geral, não é permitido gravar, divulgar ou conservar as chamadas em documento escrito³⁵, cabendo apenas a um restrito e rígido grupo este acesso³⁶.

Como lembra um dos primeiros conselheiros a colaborar com a criação da distribuição em Portugal, “o teste para tornar-se mestre é a avaliação do quanto ele tem de memória, e isto é visto quando o mesmo conta uma história ou faz uma chamada (que foi ensinada oralmente). Ele não pode mudar uma vírgula!”³⁷. A esta norma podemos acrescentar a forma de cantar: a melodia tem que ser conforme a ensinada³⁸.

No trabalho de Sandra Goulart encontramos algumas instruções que o Mestre Gabriel deixou aos seus discípulos, uma delas é para que todos falem pela “língua do caboclo”³⁹. Ele tinha a intenção de que os “letrados” se moldassem e se adaptassem à mentalidade “cabocla” (Goulart 2004: 223). Segundo informações concedidas por dois conselheiros em entrevista, contam que o Mestre Gabriel, mesmo sendo analfabeto, previa o domínio do mundo pela paz e esta, através da língua Portuguesa. Frisam ainda acreditarem que a doutrina UDV conduzirá à consolidação da teoria conhecida como “Quinto Império”⁴⁰. Na doutrina, para que um homem chegue a mestre, é preciso também fazer todas as chamadas na língua portuguesa⁴¹, independente da sua nacionalidade⁴².

Quando as leituras, as explicações e as chamadas não são feitas, pode seguir-se ou um período de silêncio ou de concentração por meio de um “som mecânico” que possui autêntica função neste processo, sobre a qual discorrerei mais adiante. Nas sessões (ritual / cerimónia) não são utilizados instrumentos musicais e todos os adeptos permanecem sentados esperando a ‘burracheira’⁴³, cabendo ao mestre responsável direccionar a sessão.

O suporte utilizado nas sessões em Portugal é o CD. O mestre responsável pela distribuição⁴⁴ de Portugal possui um estojo com mais de 900 faixas musicais. Dentre estes CDs, há os originais (CDs editados e cadastrados profissionalmente) e outros CDs que são na verdade suportes de arquivos em formato de áudio ou MP3, com selecção de faixas feita pelo mestre, perfeitamente organizados e classificados pelos estilos como também por ordem alfabética - dados passados para um catálogo também caprichosamente organizado. Conta que antes de conhecer a UDV não era de ouvir ou comprar CDs, mas que após entrar na doutrina e tornar-se mestre, parte do seu tempo

aproveita em pesquisar e conhecer os arquivos sonoros. Comenta que existem mais de 1000 faixas utilizadas pelos mestres nas sessões, uma espécie de arquivo 'global'. Reconhece que a mudança da vitrola para o computador facilitou muito o desempenho na hora das sessões, e gosta disto. Citando Labate (2009: 66): "pode-se dizer que a UDV promove uma cultura musical entre seus sócios, com uma estética específica".

O mestre explica que antes das sessões faz uma selecção das faixas sonoras que serão colocadas, mas é de facto no momento que ele decide se realmente serão introduzidas. Muitas vezes ele recorre aos CDs que estão em seu estojo, "é preciso 'sentir' e saber a hora certa de cada escolha"⁴⁵, isto é, o momento exacto da sua necessidade, no caminho de auxiliar no entendimento do que está sendo doutrinado.

A performance de cada participante assim como a do mestre dirigente é delimitada pelo cumprimento das horas, que é rigidamente seguido. Como um maestro, ou mesmo como o dono da festa (não só da vitrola)⁴⁶, é imprescindível ao mestre saber/sentir o ritmo certo de cada movimento, momentos que se articulam coerentemente com a forma de vida ditada pelo mestre fundador. Estes podem ser definidos pelo espaço e tempo de cada situação, isto é, saber a hora certa de: levantar ou sentar, responder e a quem responder, escolher e fazer a *chamada* ou permitir e a quem permitir fazer a *chamada* certa, escolher e colocar a faixa apropriada, "servir" a quantidade "correcta" do vegetal e a que horas servir novamente. Seu palco se encerra entre uma mesa, um arco por onde expressa a máxima da sua sagrada "performance" e um aparelho de som (em Portugal um computador). Ao mestre são atribuídas as funções necessárias para que a doutrina mantenha o seu carácter simbólico e performático⁴⁷.

Sendo assim, o mestre além de memorizar as *chamadas*, as histórias e todas os seus mistérios e significados sem 'mudar uma vírgula', também precisa conhecer o conteúdo (a letra e a melodia) e o local onde encontrar cada faixa musical, assim como o que ela trará e propiciará ao sentimento dos participantes dentro da sessão; exercendo estas funções tomado pela *Ayahuasca*.

Segundo uma das responsáveis pelo departamento de memória e documentação do núcleo espanhol, existe um site⁴⁸ que possibilita a divulgação dos arquivos sonoros usados nas sessões da UDV, mas o acesso somente é autorizado aos sócios. No entanto, ao questionar sobre a existência do modo de difusão destes arquivos ao mestre de Portugal⁴⁹ e também a um dos adeptos portugueses, nada sabiam.

Edson Lodi, há 30 anos na UDV, actualmente mestre representante das relações institucionais, lançou no início de 2010 o livro intitulado 'Relicário'⁵⁰. Através da lente do fotógrafo Cícero Alexandre Lopes, um dos primeiros discípulos do mestre Gabriel e autor das fotos consagradas dentro da instituição (foto do Mestre Gabriel acima referida), traça poeticamente o histórico dos primórdios da União do Vegetal, utilizando-se de dois grandes aliados, a fotografia e a música, expondo de uma forma afectiva o cenário vivificado pelos primeiros membros da doutrina. Como linha balizadora deste processo, utiliza-se das antigas fotos e dos discos (Lps) usados nas sessões, principalmente pelo Mestre Gabriel. Como meio eficaz de publicação utilizou-se do "YouTube"⁵¹.

A Ponte

O perfil cosmológico de ambas as doutrinas tornou-se alvo de considerável interesse científico devido ao forte contexto filosófico e ritualístico a elas vinculado, além de grande discussão mundial pela sua expansão que ocorre há cerca de 19 anos, instalando-se em vários países. 'Estima-se' que existam cerca de mais de 30 igrejas do Santo Daime fora do Brasil⁵². 'Sabe-se' que na UDV, já são mais de 15 mil adeptos espalhados pelo mundo⁵³.

Como Labate (2004) sugere, é um trânsito inter-cultural que possibilita - a partir das fusões entre distintas "tradições culturais" - a dissolução de fronteiras entre indígena e branco, rural e urbano, floresta e cidade, tradição e modernidade ou antigo e "neo"⁵⁴.

Em comparação com o princípio da expansão (começo dos anos 1980), actualmente o trânsito internacional, a partir do Brasil, intensificou-se, causado particularmente pelo favorável momento económico do país frente a economia mundial. Desta forma este fluxo migratório tende a possibilitar maior difusão das crenças, parte pelos que vão da América Latina para o exterior, (residir, visitar, curar e ensinar através de workshops que actualmente são muito comuns), parte pelos estrangeiros que em contacto com estas doutrinas buscam conhecê-las em sua terra de origem. Neste processo, a divulgação mediática referente a este sistema também aumenta (Labate 2004).

No começo de 2009, época de meu interesse sobre o assunto, ao procurar na internet algo sobre a existência das doutrinas em Portugal, pouca coisa aparecia sobre a vertente Daimista; quanto à UDV, nada era divulgado. Actualmente, com o passar de um ano e meio, já é possível ter referência mediática da doutrina no país.

A Ilha chamada mundo: World Wide Web (W.W.W.)

Ampliando-se tais características (fluxo de pessoas, partilha de arquivos sonoros, hinos, acontecimentos, textos, imagens, narrativas), a evidente disseminação, divulgada principalmente pela nova mídia, nos faz lembrar Appadurai ([1996] 2000), quando discorre sobre uma paisagem transcultural na qual as comunicações mediáticas são tão importantes e complementares aos processos migratórios. Tal situação proporciona observar este processo partindo de dois conceitos: de *Migrações Digitais*, proposto por Lorenzo Vilches (2005) no qual é abordada a fusão entre o antigo e novo, num âmbito não somente técnico mas cultural; como também da proposta de Pierre Lévy (1999), que elucida sobre a existência de uma *Inteligência Colectiva* propiciada pela expansão das novas tecnologias de comunicação. Isto é, a internet torna-se a nova escrita, possibilitando uma interligação dos seres humanos e de seus conhecimentos onde "...cada ser humano sabe alguma coisa, mas ninguém sabe de tudo, e ao mesmo tempo, todos os conhecimentos estão presentes na humanidade'...numa gigantesca colectividade" (Lévy apud Anjos 2006: 31).

Caminho que incide ao que Henry Jenkins (2008) chama de *Convergência Midiática*. Em sua análise, indica importantes transformações culturais ocorrentes na actualidade à medida que os sistemas mediáticos convergem. Refere-se a esta concepção como sendo caracterizada pelo cruzamento entre mídias alternativas e de massa que é assistido por múltiplos suportes, promovendo a interacção participativa do público em eventos, como (neste caso), fóruns⁵⁵, grupos de discussão científica, notícias com espaço para comentários, sites, blogs com links para música, vídeo, debates, etc., na qual a audiência não se vê mais no papel de simples espectadora, mas neste sentido tem o poder de intervir, opinar, divulgar, criticar, criar, recriar, influenciar e ser influenciada, o que faz entender este processo como uma vertente não somente tecnológica, mas 'sociocultural' de relação com a tecnologia contemporânea.

Jenkins observa que na história pouquíssimas foram as mídias que acabaram, "os mecanismos de transmissão vão e vêm, mas a mídia sobrevive."⁵⁶. Ressalta que, uma nova mídia pode impelir a antiga para o papel secundário, alterar seu modelo económico, mas não eliminá-la. Como exemplo, refere-se à gravação de som, que continua presente, independentemente de ser transmitida por cilindros de cera, discos de vinil, fitas cassete ou arquivos de MP3. (Jenkins 2008: 39-40). Reflexões que no trabalho de Pierre Lévy se complementam:

[...] a abertura dos espaços virtuais da cibercultura também poderá fazer nascer a ciberarte onde os géneros artísticos, principalmente a música, hão de circular livremente na rede ou nos dois tipos de mundos virtuais: limitados e editados (off-line como o CD-ROM), abertos à interacção (on-line) (Lévy apud Medeiros 2006: 07).

Neste sentido, a música destas doutrinas, pode adquirir diferentes formas de divulgação, mas o ato de adquiri-las continua o mesmo, ou melhor, ampliam-se as facilidades e o acesso, tornando a sua absorção mais 'democrática'.

Estes factores proporcionam a criação de uma rede em World Wide Web (W.W.W.) de informações acerca dos eventos vividos por cada núcleo, igreja ou agrupamento, assim como, notícias de interesse comum a todas as linhas, ramificações, dissidências ou a qualquer usuário, como exemplo: sites com arquivos e reprodução de hinos (no caso do Santo Daime)⁵⁷, sobre a produção científica⁵⁸; congressos nacionais e internacionais⁵⁹, difusão dos preceitos de cada linha⁶⁰, etc. São, ainda, uma forma de abertura que facilita a produção e absorção de conteúdos, que contribuem para a construção de um conhecimento⁶¹ dinâmico e múltiplo, numa nova forma de organização social. Desta forma Jenkins diz que: "A cultura da convergência é um fenómeno que está revolucionando o modo de encarar a produção de conteúdo em todo o mundo"⁶². Situação essa que potencializa a comunicação em espaços e tempos difusos que direccionam a um único momento: o envolvimento virtual das comunidades ayahuasqueiras.

A este processo poderia apontar um termo conhecido desde os anos de 1990 por *Glocalização* tendo como figura exponencial o sociólogo Roland Robertson, que posteriormente fora usado por Hampton e Wellman (2000)⁶³. Estes últimos apontam esta combinação de actividades simultaneamente globais e locais focados na interacção das redes sociais de relacionamento via World Wide Web (w.w.w), onde as características globais se fundem às características locais num mesmo espaço e tempo, ou seja, nas palavras de Augusto de Franco (2003) "uma localização do mundo e uma mundialização do local", isto é, a ascensão do 'individualismo em rede'. Retomando o olhar de Jenkins (2008: 30-31), as "novas e antigas mídias irão interagir de formas cada vez mais complexas".

Entretanto, o uso deste mesmo mecanismo pode proporcionar uma abordagem mercadológica, turística e até mesmo preconceituosa⁶⁴ do vegetal, trazendo às práticas religiosas uma associação nem sempre fidedigna, o que acarreta a sua desaprovação mediante a sociedade.

Análogo a este sistema orgânico de expansões, agregações e troca, a música, como conceito vivo e dinâmico, adquire formas distintas de manifestação, podendo seguir originariamente os moldes da 'igreja sede' para depois agregar outros símbolos, criando sua própria maneira de expressão. Tem-se como

exemplo a tese de Rehen (2007) que menciona sobre a criação de uma *paisagem sonoraprópria* nos cultos do Santo Daime no Japão.

Entretanto, no caso da UDV, podem adequar-se à cultura local, utilizando-se das músicas deste mesmo lugar para auxiliar na doutrina. Mesmo que as *chamadas* terminantemente sejam em língua portuguesa, as faixas ouvidas (CD, mp3 ou internet) podem e devem ser adequadas ao país onde a doutrina se aporta. A música neste contexto tem a função de, além de confortar, complementar as questões levantadas pelos próprios sócios dentro das sessões, facilitando assim o entendimento dos mesmos, principalmente se não forem brasileiros. Em Portugal, além do mestre, alguns membros realizam pesquisas para a obtenção de música tipicamente portuguesas para serem executadas nas sessões a pedido do mestre. É natural nos encontros (dia das mães, visitas a outros centros) trocarem e presentear CD's com colectâneas de músicas portuguesas aos amigos e visitantes.

As “ofertas” musicais, também fazem parte do ritual no término de algumas sessões. São oferecidas como homenagem a alguém, ou como ‘presente’ à própria sessão, por sócios presentes (através de um pendrive) ou por sócios não presentes, podendo ser estes do próprio núcleo ou de outro, que neste caso é enviada por e-mail antes das sessões. Este tipo de ‘presente’ nos remete ao tema de análise do pesquisador Rehen (2007). No Santo Daime o termo *oferta* refere-se a presentes (hinos) enviados do ‘astral’. No caso da UDV, o termo é as vezes usado pelos membros para se referirem às faixas sonoras oferecidas para a sessão.

Citado anteriormente no texto, apesar da língua ser a portuguesa, muitas são as palavras usadas no vocabulário brasileiro que diferem distintamente das usadas no vocabulário português, sendo necessária atenção redobrada na hora da escolha, principalmente se houver maior adesão de portugueses à doutrina no país (momento almejado pelos dirigentes da instituição). Condição que futuramente poderá proporcionar duas variantes: por um lado, ao enriquecer o arquivo com música do próprio país, facilitará a inclusão do discípulo natural deste local às normas da doutrina, promovendo a fruição deste relacionamento, num intercâmbio tanto de sentimentos como de interesses. Por outro lado, este adendo poderá ocasionar o distanciamento das músicas tocadas na origem da UDV.

A Conselheira Rita (esposa do actual Mestre Geral Representante Mestre Francisco Herculano (2009-2012)⁶⁵ e conterrânea do Mestre Gabriel, numa visita aos núcleos europeus em Maio de 2010, lembra das antigas canções colocadas nas sessões: “hoje é muito difícil escutar as músicas que antigamente a gente ouvia...” e saudosamente cantarola algumas canções⁶⁶.

Elemento que me faz recorrer a Sardo quando reflecte sobre a necessidade de pertença no sentido de se identificar como parte de algo maior, legitimado pela tradição.

... as pessoas têm não apenas a necessidade de pertencer a um grupo como também a um lugar e a um tempo e esse tempo e esse lugar constituem para elas ingredientes fundamentais na sua identificação com os outros e consigo próprias. É a relação com um tempo e um lugar que se situam habitualmente no passado mas, como refere Bhabha (1994: 07), não se trata de uma mera nostalgia mas antes de uma necessidade emergente de trazer para o presente os testemunhos de uma ancestralidade cultural, de uma memória individual e colectiva que as pessoas reconhecem estar presentes nalguns comportamentos da sua tradição (Sardo 2004: 50-51).

E como expressão deste sentimento, conforme Labord, “a relação da música com a emoção é indiscutível tanto que ela tem servido em todas as culturas para comunicar, mesmo com os territórios onde as emoções são mais abstractas, como o domínio do sagrado.” (Labord apud Sardo 2004: 70).

Paisagens comuns e emoções sonoras

Em ambas as doutrinas a evocação do cenário amazónico contido em algumas ‘canções’ (Hinos e Chamadas), assim como a glorificação recorrente de seus fundadores, transformam a Sede procedente na “Meca Brasileira”⁶⁷, configurando, portanto, um cenário pertinente e estimulante para reflexão.

A existência destas comunidades emocionalmente ligadas por um evento, articulado também pela Web, nos faz questionar: Seria possível pensar em *paisagem sonora* semelhante nos eventos em diferentes pontos do mundo?

Citando Schafer (2001: 94) “O romantismo começa na penumbra e termina com a electricidade”, e completando este pensamento com a citação de Vilches (2005: 59) “tal e como aconteceu com a invenção da electricidade ou da informática, as mudanças tecnológicas afectaram a realidade em toda sua complexidade”.

A partir destes dois pensamentos vislumbramos uma breve, porém ampla dimensão das transformações culturais, ocorridas desde a criação da vela ao surgimento dos ciberespaços.

Neste sentido, com a propagação das *doutrinas da floresta*, primeiro para os centros urbanos e depois para o exterior, a *Paisagem Sonora* matriz acaba por sofrer interferências graças ao trânsito (de pessoas e músicas) criado entre estas. Segundo Schafer “o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisas a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade” (Schafer 2001: 23). Neste processo o agrupamento em formação pode

“incorporar” os “moldes doutrinários” do núcleo de origem e com o passar do tempo acabam por reorganizar-se a partir do meio em que estão inseridos, sendo este influenciado pelas relações de compromisso que ali se formam, pela crença de seus próprios membros, assim modificando, às vezes subtilmente, outras vezes nitidamente o “evento” em si, isto é, alterando a forma da construção da música que está a ser “recebida” (no caso do Santo Daime) ou seleccionada (no caso da UDV).

Mesmo que os “rituais” de ambas as doutrinas aconteçam em meios rurais, a influência deste nunca será a mesma que a da Floresta amazónica, prossegue Schafer (2001: 44), “Cada tipo de floresta produz sua própria nota tónica” trazendo, outras informações (sons).

Ao pensar na dinâmica existente entre conexões de paisagens (da floresta Amazónica e uma floresta por exemplo Holandesa) acredito que os conceitos de *heterotopia* e *audiotopia* sugeridos por Josh Kun (1997: 289) faz sentido, já que paisagens sonoras não dialogam, sendo a música responsável por esta função. Assim *heterotopia* representa

um tipo de utopia efectivamente encarnada, caracterizada pela justaposição em um único lugar de vários espaços que são incompatíveis entre si “em que as *audiotopias* seriam instantes específicos das *heterotopias*, “espaços sónicos de desejos utópicos efectivos onde vários lugares normalmente incompatíveis são reunidos não somente no espaço de uma peça particular de música, mas na produção de espaço social e mapeamento de espaço geográfico que a música faz possível (idem: 289).

Em última instância, as *audiotopias* são “zonas de contacto entre espaços sónicos e sociais” (ibidem).

Nesta dinâmica, apesar dos vários desdobramentos possíveis existentes nestas duas “linhas doutrinárias”, como dissidências, ramificações, organizações e reorganizações, conflitos internos e externos, todas acabam por ter a mesma origem, e dentro de cada linha (Daime ou UDV) sendo parte da mesma família, “participando de uma mesma tradição religiosa” Goulart (2004: 290). Completa Labate⁶⁸ “...são todos, digamos, parentes”.

Para Sardo, este sentimento de pertença deriva do diálogo próprio que os define:

A música destes, permite que, pelo menos momentaneamente, um grupo voluntariamente em performance esteja em sintonia, reconhecendo cada um dos seus elementos em si e nos outros a sua pertença ao grupo pela eficácia do ‘diálogo musical’ (Sardo 2004: 69).

Neste sentido também o uso do termo 'paisagem' torna-se cada vez mais recorrente para a compreensão da sociedade contemporânea, como a *Paisagem Sonora* ou *Soundscapes* de Schafer (2001); Appadurai ([1996] 2000) com os conceitos de etnopanoramas ("ethnoscapes"), midiapanoramas ("mediascapes"), tecnopanoramas ("technoscapes"), panoramas financeiras ("financescapes") e ideopanoramas ("ideoscapes"), estes para identificarem paisagens que "são fluidas e irregulares", ao contrário das comunidades idealizadas. São lugares onde se vive ainda que não sejam lugares necessariamente geográficos, isto é redes transterritoriais em que se relacionam pessoas e grupos, parcialmente concretizadas pelas migrações globais e em parte imaginadas através da exposição mediática mundial. E finalmente Rita Segato (1997) que acrescenta ainda os conceitos "*paisagens religiosas*" ("religionscapes" ou "cultscapes") que se globalizam.

Desta forma, vemos os traços de "irmandade" num campo comum a todas estes segmentos doutrinários, estes evidenciados no ciberespaço, que ao clicar nalguma ferramenta de busca deparamos com dezenas de sites, interligados, redireccionando, links para links de outros núcleos, o que deixa o "interessado" guarnecido de qualquer assunto ou discussão que esteja relacionado à trajetória destes sistemas religiosos, além do estímulo à adesão aos mesmos. Como o próprio mestre Márcio Dá Rós (UDV), um dia me sugeriu, "se você quiser saber procura na internet"⁶⁹.

Conclusão

Quando algum adepto declara que o ritual da Ayahuasca concede um poder que possibilita a conexão em 'rede' entre vários mundos, faz-me lembrar o que o mestre da UDV de Portugal chamou de "parabólica da floresta", ou "cinema dos índios"⁷⁰, referindo-se (de forma carismática) aos efeitos do chá. Neste sentido, a forma de pensar o mundo de uma maneira una/global, mostra-se reflectido no conteúdo ideológico e filosófico destas doutrinas, ou seja, na retórica visionária de seus fundadores que ao "emergirem" da selva Amazônica o 'tesouro' em forma de chá para o mundo, também trouxeram embutido o conceito que hoje é recorrente nos meios tecnológicos: a World Wide Web (W.W.W.) ou "Rede de alcance mundial". Projecção essa que perspicazmente foi traduzida para o contexto simbólico da narrativa destas doutrinas e que é disseminada encontro após encontro, quer através dos hinos que cantam a "viagem além mar", a *viajar pelo estrangeiro...atravessando os oceanos*⁷¹, quer através das histórias como a da Hoasca "que circulava pela mundo" ou mesmo quando se apropria de símbolos "eccléticos" de outras religiões e filosofias, denunciando este originário princípio: o de conexão "global" entre os povos. Sendo assim, cabe à música o papel de mediadora, reprodutora e divulgadora

no fluxo deste conhecimento, e como fluido, tem o poder de penetrar nas mais recônditas e distintas “nações”.

Por fim, reafirmo o que de início acentuei quanto a este trabalho: expor o momento actual da minha pesquisa (em progresso) em Portugal, a qual possui mais questões a serem indagadas, investigadas do que concluídas.

¹ Comunicação apresentada no Congresso “Franqueando Barreras Académicas: La Musicología em busca del Acercamiento Interdisciplinar”. III Jornada de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos. Universidad Complutense de Madrid – Facultad de Geografía e Historia. Madrid 22/04/2010.

² Doutoranda em Etnomusicologia pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro/INET-MD, sob orientação da Prof^a Dr^a Susana Sardo.

³ Neste momento da pesquisa, e durante as entrevistas não obtive permissão para divulgar alguns nomes, neste caso, no decorrer do texto haverá relatos que não constatarão nomes de seus autores.

⁴ Mckenna, D.J. (2002: 04). Disponível em World Wide Web: <http://pt.scribd.com/doc/527435/AYAHUSCA> [Consulta: 18/8/2010]

⁵ Geralmente a coleta e a factura do chá são realizadas em locais específicos no Brasil, num ambiente cercado de ritos e símbolos. Este evento é chamado de *feitio* (Daime) ou *preparo* (UDV). Sobre a supervisão de uma pessoa experiente, as duas plantas são fervidas juntas durante muitas horas, com a função de tornar a mistura em ‘chá’, que será distribuído aos grupos espalhados pelo Brasil e pelo mundo, e posteriormente distribuído nas sessões aos participantes. Neste evento são cantadas música de variado gênero (UDV) ou hinos (Daime).

⁶ Narby (2004: 144), refere-se ao trabalho de Luna (1986) ao contabilizar “72 povos que utilizam o ayahuasca, e que se concentram na parte ocidental da bacia”.

⁷ Seringueiro é aquele que tem como actividade a extracção da borracha a partir da árvore seringueira. Neste caso, trabalhadores provenientes do nordeste brasileiro que recrutados para fazerem parte do ‘exército da borracha’ (fabrico do material para auxiliar os Estados Unidos na 2^o Guerra Mundial) foram enviados para o interior da floresta Amazónia. “...as doutrinas surgem no fim da ‘era da borracha’, quando ‘os soldados da borracha’ ficam ‘perdidos’ e começam a unir-se através dos laços da religião” (Regina de Abreu em conferência na Universidade de Coimbra, Maio de 2009). Sobre este tópico ver: Brissac (1999: 04).

⁸ Bibliografia sobre este tópico ver: Labate, Rose e Santos, 2008.

⁹ Lodi, Edson. Especialistas debatem o chá Ayahuasca: *Globalização da Ayahuasca*. Jornal folhaweab, Roraima, 16 de Outubro de 2008. Disponível em World Wide Web: <http://www.bialabate.net/news/especialistas-debtem-o-cha-ayahuasca> [Consulta: 11/11/ 2009].

¹⁰ Foto do Hinário. Disponível em World Wide Web: <http://www.mestreirineu.org/Santo%20Cruzeiro.pdf>. [Consulta: 11/11/2009].

¹¹ Depoimento de Jairo Carioca. Disponível em World Wide Web: <http://www.mestreirineu.org/jairo.htm>. [Consulta: 10/11/2009].

¹² Roupa e adereço tipicamente usada nas sessões.

¹³ Sobre o topico 'o caminho' da ayahuasca – colheita, confecção e culto - através dos hinos e a dádiva do 'recebimento', ver: Rehen (2009). Disponível em World Wide Web:http://www.neip.info/upd_blob/0000/190.pdf. [Consulta: 11/11/2009].

¹⁴A *maracá* é um tipo de Idiofone, onde o som é produzido pelo próprio corpo do instrumento, feito de materiais elásticos naturalmente sonoros, sem estarem submetidos a tensão cujo som é obtido através da percussão (impacto), raspagem ou agitação, possuem altura indeterminada ou seja, não podem ser precisamente afinados. Esses são utilizados primordialmente com função rítmica, como é o caso da maior parte dos tambores, triângulo e pratos (Henrique 2009). Vilela (2008: 05) ressalta que umas das características das tribos indígenas da América do Sul, era de utilizar a música como elemento intermediador na sua relação com o mundo sagrado.

¹⁵ Foto dos instrumentos musicais e relato da historia da introdução destes. Disponível em World Wide Web: <http://hinarios.blogspot.com/2007/05/sesses-musicadas.html> [Consulta: 9/08/2009].

¹⁶Vídeo da sessão que contem alguns destes instrumentos. Bailado em São José União Estrela Guia São Paulo. Disponível em World Wide Web:<http://www.youtube.com/watch?v=OeD66JlwSjQ&feature=related>. [Consulta:18/08/2009]

¹⁷Mais comumente recebem o hino dentro da “força”, isto é, ainda em efeito do chá.

¹⁸ Citação e foto Disponível em World Wide Web:http://www.afamiliajuramidam.org/photos/historic/altosanto_work.jpg [Consulta: 20/11/2009].

¹⁹ Padrinho Sebastião foi seguidor do Mestre Irineu, fundador da doutrina. Com a morte do Mestre em 1971, houve uma discordância em relação à sucessão do comando dos trabalhos, e foi por esta ocasião que o Padrinho Sebastião se retirou, formando, a partir daí, sua própria corrente, hoje umas das principais vertentes do culto, conhecida como Centro Eclético da Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra (CEFLURIS) fundada em 1974, na atual Vila Céu do Mapiá, no município de Pauini, Amazonas). Também é conhecida como a linha do Padrinho Sebastião. Sobre este tópico ver: Goulart 2004.

²⁰ Entrevista com o Padrinho Alfredo. Documentário inglês realiza filmagens sobre o Santo Daime em São Paulo. Disponível em World Wide Web: <http://www.bialabate.net/news/documentario-ingles-realiza-filmagens-sobre-o-santo-daime-em-sao-paulo>. [Consulta: 18/08/2009].

²¹ Ibidem.

²² Segundo depoimento da responsável pela ramificação da igreja do Céu do Mar/RJ - linha do Cefluris em Portugal - informa que, se o local onde são realizadas as sessões (ritual) venha ser divulgado pela mídia, logo transferem-se para outro endereço, isto porque ainda não existe uma política esclarecida no país quanto ao uso da Ayahuasca.

²³ Dois exemplos: Palestra do Mestre Irineu, gravada em 1964 por Wilson Carneiro com fotos da época. Disponível em World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=BWTPzMDYWbw&feature=related> [Consulta: 6/07/2010]. Depoimento de Daniel Serra, sobrinho de mestre Irineu. Disponível em World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=f2GIBvjEjk&feature=related> [Consulta: 6/07/2010].

²⁴*Fantástico. Êxtase-ritos sagrados*. Programa televisivo. São Paulo/ Brasil, Globo, 2005. Programa de TV. Disponível em World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=8geS0JLQXFQ>. [Consulta: 6/07/2010].

²⁵ A imagem acima é referente à foto do Mestre Gabriel exposta em todos os núcleos onde são realizadas as sessões. É possível observar sobre a mesa (da esquerda para a direita): O Bolo de comemorações (evento copiosamente festejado após as sessões (ritual); aniversário de nascimento do mestre; dia de formação do núcleo ou distribuição; data de criação da doutrina;

aniversário dos membros dentro do prazo dos 15 dias; uma vela; o vegetal e uma antiga eletrola. Conformação que contribui perceber, num primeiro momento, a simbologia à música atribuída: de singular importância “sacra”.

²⁶ 1^o Núcleo autorizado na Europa e ponto de referência aos demais grupos europeus (distribuições autorizadas) espalhados em outros países - Foto tirada no meu primeiro contacto com a doutrina (10/01/2010).

²⁷ Definição por mim adoptada para especificar o que é o “som mecânico”: é uma faixa musical executada por algum equipamento (vitrola, gravador, aparelho de som, computador), que pode ser gravada em MP3, CDs ou arquivadas em computador, podem ser de qualquer estilo ou género musical, com ou sem letra (Instrumental, erudita, ‘MPB’, folclórica, canção, etc.) em oposição à música executada “ao vivo” (execução em tempo real, com uma ou mais pessoas tocando instrumento e/ou cantando).

²⁸ Considerada como um segmento reencarnacionista, alicerça seus dogmas na ancestralidade, sendo este o legado de sua tradição. Desta forma, mestre Gabriel reencarnado indica que o seu retorno à terra foi para cumprir a missão de ‘recriar’ a doutrina, iniciando o trabalho de doutrinação e de distribuição do Vegetal. Sobre este tópico ver Brissac (1999).

²⁹ Sobre este tópico ver Labate (2009: 65).

³⁰ Segundo um colaborador, ao receber o link para o disco também recebi notícias sobre um interessante questionamento ocorrido internamente na doutrina, na busca de saber qual seria a primeira música que possivelmente o Mestre Gabriel ouvira. Acredita-se que tenha sido da primeira faixa (Kaiservalzer - Valsa do Imperador) até a quinta do disco vinil (Danúbio Azul-Contos dos Bosques de Viena-Ondas do Danúbio) e não somente a quinta, como alguns membros pensavam. Johan Dalgas Frisch - Sinfonia Das Aves Brasileiras (Canto e Música). Disponível na World Wide Web:<http://estacaodasaudade.blogspot.com/2008/11/sinfonia-das-aves-brasileiras.html> [Consulta: 7/11/2008].

³¹ Na época da publicação do jornal, o responsável pela edição musical era o Mestre Márcio Da Rós, que em 2009 em sua incursão pela Europa me enviou (via e-mail) este documento (Entrevista Mestre Geraldo. In: *Alto Falante*, Jornal do Departamento de Memória e Documentação da UDV. Brasília).

³² Apesar de alguns mestres da doutrina afirmarem que as chamadas não são músicas, e sim “chamadas”, referem-se a elas como músicas. Expressões como “você ouviu quando eu fiz aquele canto” ou “você ouviu aquela música...” foram usadas para identificar o momento que fora feito uma chamada. Nas sessões somente o mestre e associados (por ele autorizado) podem fazer as chamadas.

³³ Apenas em dias especiais a história da Hoasca é contada, que pode ser narrada, ou pelo mestre responsável pela sessão ou por uma gravação na voz do próprio mestre Gabriel. Sua estrutura compõem-se de: história narrada, intercalada com as chamadas. Ocorrência destinada a marcar momentos decisivos da história, isto é, em momentos sagrados: descoberta e união dos vegetais. Sobre a História da Hoasca ver Andrade (1995: 123-124) e Imprensa: Matéria publicada no anuário cultural Humanus I, ano 2000 - UDV. Disponível em World Wide Web:<http://www.uniaodovegetal.org.br/imprensa/imprensa.html> [Consulta: 27 de Junho de 2010].

³⁴ Ao contrário do Santo Daime, o ‘recebimento de novas chamadas é desestimulada pela instituição, postura que coíbe qualquer adepto de mostrar uma chamada ‘feita’. Sobre este tópico ver: Labate (2009: 62).

³⁵ Sobre o topico ver: Labate (2009: 60) e Goulart (2004: 228).

³⁶ Esta norma é seguida apenas pelos sócios, pois ex participantes e pessoas que mantiveram contacto com a doutrina, já disponibilizam as chamadas escritas e ‘cantadas’ em Cds e World Wide Web.

³⁷ Entrevista realizada dia 10 de Fevereiro de 2010, na distribuição de Portugal. Dia de aniversário do Mestre Gabriel que é comemorado em todos os grupos da UDV.

³⁸ Em uma das minhas observações, percebi que a entonação melódica deve estar no registro predominantemente grave para a execução das chamadas. Algumas mulheres quando vão cantar, acabam por ter que usarem um registro as vezes mais grave que a sua tessitura vocal permite, o que acarreta algumas 'desafinações'. Talvez isto se dê pela aproximação da forma de execução das chamadas feita pelo Mestre Gabriel (ouvida em algumas sessões).

³⁹ O caboclo é habitante da selva, notadamente os seringueiros (versão de Andrade 1995: 110). O que pode não ser a mesma definição pensada pelo Mestre Gabriel. Dicionário. Disponível em World Wide Web: <http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=caboclo> [Consulta: 18/08/2009].

⁴⁰ Sobre o "Quinto Império" ver Boberg (2003).

⁴¹ Atualmente esta regra acarreta interessantes aspectos linguísticos, como exemplo a língua portuguesa executada pelo mestre representante de Portugal que é espanhol, este gera um terceiro "dialecto" mais conhecido como o "Portunhol" o que acarreta algumas vezes, incompreensão tanto pelos discípulos portugueses de Portugal como para o próprio mestre espanhol, já que o português aprendido pelo mestre é o brasileiro. Relativo a este processo há também a questão do significado das palavras, questão claramente relevante num contexto udevista assim como num contexto português, e neste aspecto ainda mais conflituoso. Assunto que num outro momento poderá ser levantado e discutido.

⁴² "No núcleo espanhol estão associadas pessoas que vêm de vários países para comungar o vegetal, como alemães 'de nascença', que já sabem fazer algumas chamadas em português. Estão aprendendo a língua" - Informação dada pela conselheira brasileira (esposa do Mestre (espanhol) de Portugal), residentes na Espanha, aos visitantes brasileiros membros do núcleo Alto da Cordilheira/Campinas, ao perguntarem sobre o núcleo Espanhol.

⁴³ *Burracheira*: termo usado pela UDV para definir o estado alterado de consciência após a ingestão do psicoativo. É um tipo de transe, no qual não há perda da consciência, mas o aumento da percepção de uma força que potencializa os sentimentos, as percepções e a consciência do indivíduo, ao mesmo tempo que altera os reflexos corporais. Sobre este tópico ver Ricciardi (2008) e Brissac (1999: 07).

⁴⁴ Grupo que ainda não possui os elementos necessários para tornar-se um núcleo. Sobre a hierarquia da UDV. Sobre este tópico ver Labate (2009: 57) e no site oficial da doutrina. Disponível em World Wide Web: <http://www.udv.org.br/Uniao+do+Vegetalbra+Oasca+e+a+Religiao+do+Sentir/Gente+de+pez/95/>. [Consulta: 20/05/2010].

⁴⁵ Entrevista concedida pelo mestre Responsável pela distribuição autorizada de Portugal, no dia 10 Fevereiro de 2010, aniversário do Mestre Gabriel.

⁴⁶ Ver Labate (2009: 65).

⁴⁷ Segundo o mestre de Portugal, é na 'força' que todas as funções a ele atribuídas são desempenhadas. Isto significa que é através da *burracheira* que os ensinamentos do mestre são passados, cabendo ao próprio Mestre Gabriel esta função. Completa: "muitas são as vezes que aprendo com aquilo que sai de minha boca, pois quem inspira o conteúdo de toda a sessão é o próprio Mestre Gabriel."

⁴⁸ Em 2008, ao procurar pela internet encontrei apenas este site, mas atualmente os links não estão disponíveis para o acesso às músicas. Disponível em World Wide Web: <http://alienacaobrasil.blogspot.com/2008/11/musicas-da-udv-e-cantadas-e.html> [Consulta: 4/11/2008]. Nesta mesma página, um dos usuários (daimista) direciona para outro link de músicas tocadas na UDV. Disponível em World Wide Web: <http://www.4shared.com/dir/12776960/8862e5b/Cantadas.html> [Consulta: 1/07/2010].

⁴⁹ Mestre que durante muitos anos foi responsável pelo núcleo da Espanha – já que é espanhol e ainda reside no país - vindo a Portugal 2 ou até 3 vezes por mês, para atender a distribuição.

⁵⁰ Como característica de qualquer grupo (social – ‘real’) actual, a comunidade residente em Portugal possui um grupo de relacionamento (social – virtual), um ‘googlegroups’, onde viabilizam encontros, eventos e troca de arquivos sonoros. De alguns sócios e mestres, tanto de Portugal como do Brasil, recebi arquivos principalmente de músicas. Quanto a divulgação do livro Relicário, foi-me enviado no mesmo dia de sua postagem na www. Disponível em World Wide Web: http://www.youtube.com/watch?v=txoexy-Gd3U&feature=player_embedded [Consulta: 26/01/2010].

⁵¹ Atualmente é nitida a importância que a W.W.W traz ao cotidiano e a produção do conhecimento musical da doutrina. No livro, em agradecimentos, há uma referência a um amigo carinhosamente chamado de “Google da UDV”, reafirmando a utilização dos meios de comunicação inevitáveis ao processo actual de relacionamentos “caboclos”.

⁵² *Fantástico. Êxtase-ritos sagrados*. Programa televisivo. São Paulo/ Brasil, Globo, 2005. Programa de TV. Disponível em World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=8geS0JLQXFQ>. [Consulta: 6/07/2009].

⁵³ Lodi, Edson. Especialistas debatem o chá ayahuasca: *Globalização da Ayahuasca*. Jornal folhawe, Roraima, 16 de Outubro de 2008. Disponível em World Wide Web: <http://www.bialabate.net/news/especialistas-debatem-o-cha-ayahuasca>. [Consulta: 11/11/2009].

⁵⁴ Resenha Disponível em World Wide Web: <http://www.bialabate.net/books/the-reinvention-of-the-use-of-ayahuasca-in-urban-centers/press-release-portuguese-2>. [Consulta: 10/11/2009]

⁵⁵ Exemplo de um fórum de discussão (relato de uma sessão e discussão sobre o assunto) Disponível em World Wide Web: <http://forum.portaldovt.com.br/forum/index.php?showtopic=78210&st=90> [Consulta: 25/06/2010].

⁵⁶ Jenkins, Henry. “Todo poder à convergência”. *Revista Época*, São Paulo, ed. 21,30 out. 2008. Entrevista concedida a Camila Hessel. Disponível em World Wide Web: <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Epocanegocios/1,,EDG84970-8380,00.html> [Consulta: 16/04/2010].

⁵⁷ “Tesouro” dos ensinamentos. Disponível em World Wide Web: <http://www.santodaime.org/hinario/index.htm> [Consulta: 2/02/2010].

⁵⁸ Site acadêmico: Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos. Disponível em World Wide Web: <http://www.neip.info/> [Consulta: 23/01/2009].

⁵⁹ Encontro Europeu do Santo Daime. Disponível em World Wide Web: <http://www.santodaime.org/comunidade/noticias/amsterdam2002.htm> [Consulta: 8/05/2009]. Encontro União do Vegetal. Disponível em World Wide Web: <http://diarionordeste.globo.com/materia.asp?codigo=536441> [Consulta: 8/07/2009].

⁶⁰ Sites oficiais. Disponível em World Wide Web: www.daime.org/; www.udv.org.br/ [Consulta: 20/01/2009].

⁶¹ Sobre o tópico ver Labate (2004: 19).

⁶² Jenkins, Henry. “Todo poder à convergência”. *Revista Época*, São Paulo, ed. 21,30 out. 2008. Entrevista concedida a Camila Hessel. Disponível em World Wide Web: <http://epocanegocios.globo.com/Revista/Epocanegocios/1,,EDG84970-8380,00.html> [Consulta: 16/04/2010].

⁶³ Vale lembrar que no levantamento de 2004 Wellman nos alerta que apenas 15% da população mundial tem frequente acesso a internet, contudo afirma que esses dados a cada ano desactualizam-se, dado ao crescimento acelerado da difusão do uso da mesma. Contudo o acesso a Web por doutrinas instaladas na Europa é recorrente. Disponível em World Wide Web: <http://chass.utoronto.ca/oldnew/cybertimes.php> [Consulta: 10/07/2009]

⁶⁴ Sobre este tópico ver: Observatório da Imprensa. Disponível em World Wide Web: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=578CID008> [Consulta: 23/02/2010].

⁶⁵ Considerado também como mestre do Conselho da Recordação dos Ensinos do Mestre Gabriel. Conselho formado por discípulos conduzidos ao Quadro de mestres pelo próprio autor da União e que foram convocados posteriormente por motivo de falecimento dos mais antigos. Assunto referente a escolha de representação hierárquica dentro da Doutrina. Disponível em World Wide Web: <http://www.udv.org.br/Em+nome+de+todos/Gente+de+paz/63/> [Consulta: 21/07/2010].

⁶⁶ Em conversa informal realizada dia 9/05/2010. As canções por ela cantaroladas não foram registadas por decisão de não autorização da própria. Entretanto tem havido actualmente um “revivamento” desses primeiros arquivos sonoros tocados no início da UDV em deparo à edição do livro de Lodi, ‘Relicário’, que fornece dados para a sua busca via World Wide Web (w.w.w.) Uma lista do repertório musical publicado no livro já ‘circula’ entre os membros da instituição.

⁶⁷ Termo utilizado por Goulart (2004: 84), como também por um conselheiro brasileiro (do núcleo Alto das Cordilheiras/ BR) em visita ao núcleo da UDV em Portugal em 2010, referindo-se sobre a importância dos sócios em visitar os núcleos “amazónicos”.

⁶⁸ Entrevista. Disponível em World Wide Web: <http://www.bialabate.net/bia-labate/interviews/o-uso-ritual-da-ayahuasca-em-centros-urbanos>. [Consulta: 10/07/2009].

⁶⁹ Conversa informal ocorrida início de 2009 na cidade de Aveiro/PT, data em que o Mestre Márcio Da Rós veio auxiliar a distribuição de Portugal.

⁷⁰ Sobre este tópico ver: Jeremy Narby (2004: 13-19).

⁷¹ Hino 148, “A missão”, Padrinho Paulo Roberto.

Bibliografia

Andrade, Afrânio Patrocínio de. 1995. *O Fenômeno do Chá e a Religiosidade Cabocla – Um estudo centrado na União do Vegetal*. São Bernardo do Campo, Instituto Metodista de Ensino Superior. Disponível em World Wide Web: http://www.neip.info/html/objects/downloadblob.php?cod_blob=350. [Consulta: 27/02/2010].

Anjos, Ideylson da S. Vieira. 2006. *Introdução ao pensamento de inteligência coletiva de Pierre Lévy*. Monografia. UCDB. Campo Grande.

Appadurai, Arjun. [1996] 2000. “Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology”. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Araújo, Alceu Maynard. 1964. *Folclore Nacional*. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos.

Boberg, H. T. R. 2003. *Padre Vieira e Pessoa: a língua portuguesa como veículo da pátria da espiritualidade*. Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de Jacarezinho. Revista Letras, Curitiba, n. 59: 35-45, jan./jun. Editora UFPR. Disponível em World Wide Web:

http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/boberg59.pdf [Consulta: 02/02/2010].

Brissac, Sérgio Goés Telles. 1999. *José Gabriel da Costa: trajetória de um brasileiro, mestre e autor da União do Vegetal*. Papers do I Simpósio da Associação Brasileira de História das Religiões. Assis. Disponível em World Wide Web: <http://www.uniaoestrelaguia.com.br/textos/udv.pdf> [Consulta: 10/05/2010].

Franco, Augusto. 2003. *A Revolução do Local: Globalização, Glocalização, Localização*. Brasília: AED / São Paulo: Cultura. Disponível em World Wide Web: <http://contexto3.blogspot.com/2008/05/10-globalizacao-e-glocalizacao.html> [Consulta: 7/03/2010].

Goulart, Sandra Lúcia. 2004. *Contrastes e continuidades em uma tradição Amazônica: as religiões da Ayahuasca / Sandra Lucia Goulart*. - Campinas, SP: [s. n.].

Hampton, Keith N.; Wellman, Barry. 2000. *Internet Strengthens Social Relations and Community Involvement: The "Netville" Wired Neighborhood Study*. Disponível em World Wide Web: <http://www.asanet.org/media/neville.html>. [Consulta: 10/01/2010].

Jenkins, Henry. 2008. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph. (Edição em português).

Kun, Josh. 1997. *Against Easy Listening: Audiopic Readings and Transnational Soundings* in Delgado, Celeste e Muñoz, José (orgs.). *Everynight Life. Culture and Dance in Latin America*. Durhan, Duke University Press.

Labate, Beatriz Caiuby. 2004. *A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos*. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras.

_____. 2009. *Musica Brasileira de Ayahuasca / Beatriz Caiuby Labate, Gustavo Pacheco*. - Campinas, SP: Mercado de Letras.

Labate, B. C.; Pacheco, G. 2004. Matrizes maranhenses do Santo Daime. In: *O uso ritual da ayahuasca*. Labate, B.C.; Araújo, W.S. (Orgs.) Campinas, Mercado das Letras.

Labate, Beatriz Caiuby; Rose, Isabel S; Santos, Rafael G. 2008. *Religiões ayahuasqueiras: um balanço bibliográfico*. Campinas: Mercado das Letras.

Lodi, Edson. 2010. *Relicário: imagens do sertão*. Brasília. Editora Pedra Nova. Disponível em World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=txoexy-Gd3U> [Consulta: 26/01/2010].

Mckenna, D.J. *Ayahuasca uma história etnofarmacológica*. Disponível em World Wide Web: <http://pt.scribd.com/doc/527435/AYAHUSCA> [Consulta: 18/08/2010]

MacRae, Edward. 1998. *Guiado pela Lua: xamanismo e uso ritual da ayahuasca no culto do Santo Daime*. São Paulo: Brasiliense. Disponível em World Wide Web: http://www.neip.info/upd_blob/0000/7.pdf. [Consulta: 8/06/2009].

Medeiros, José W. de M. 2006. *Artigo: "Ecologia Cognitiva" Da Sociedade Ciberinformacional: Contribuição Para Uma Educação Em Rede*. Mestrando em Ciência da Informação. Universidade Federal da Paraíba.

Monteiro, Maurício. 2008. *A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Cultural.

Narby, Jeremy. [1995] 2004. *A serpente Cósmica, ADN e a origem do saber*. 1. ed. Porto: Via Óptima.

Rehen, Lucas Kastrup. 2007. *Recebido e ofertado: a natureza dos hinos nos rituais do Santo Daime e seu "sistema de trocas"*. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. UERJ.

_____. 2009. *Os hinos são presentes: algumas considerações sobre a oferta de cânticos no Santo Daime*. Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre psicoativos (NEIP). Disponível em World Wide Web: http://www.neip.info/upd_blob/0000/190.pdf. [Consulta: 11/11/2009].

Ricciardi, Gabriela. 2008. *O uso da Ayahuasca e a experiência de transformação, alívio e cura na União do Vegetal (UDV)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFBA. Salvador. Disponível em World Wide Web: http://www.neip.info/downloads/mestrado_gabriela.pdf. [Consulta: 10/08/2009].

Sardo, Susana. 2004. *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios pós-coloniais Integrados. O caso de Goa*. Tese de Doutorado em Etnomusicologia - Universidade Nova de Lisboa – FCSH.

Schafer, Murray. 2001. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora UNESP.

Segato, Rita Laura. 1997. *Formações de Diversidade: Nação e Opções Religiosas no Contexto da Globalização*. Dados – Série Antropológica 215, Brasília.

Tinhorão, J.R. 2000. *Festas no Brasil Colonial* – São Paulo: Ed. 34.

Vilches, Lorenzo. 2005. *El Lenguaje red: sistemas de pensamiento y culturas de migración*. In: *Tecnocultura y comunicación*, J. M. Barbero, et al. Bogotá, Editorial Pontificia Universidade Javeriana.

Vilela, Ivan. 2008. *Música no espaço rural brasileiro*. "Revista Eletrônica de Turismo Cultural". v 02, nº 01. ISSN 1981 – 5646. Disponível em World Wide Web: www.eca.usp.br/turismocultural/03Ivan.pdf [Consulta: 20/03/2010].

Entrevistas e Conversas Informais

Mestre Márcio Da Rós, Junho de 2009 – Portugal.

Mestre Representante da Distribuição de Portugal – 0/02/2010 – Portugal.

1º. Conselheira de Portugal – 11/02/2010 – Portugal.

Conselheiro visitante, que ajudou a distribuição no início – 13/02/2010 – Portugal.

Conselheira do Núcleo Espanhol – 9/01/2010- Espanha.

Conselheira esposa do Mestre Geral representante – 9/05/2010 – Espanha.

Associado visitante ('ponte de contato', termo por ele escolhido) – Meu 1º contato com a UDV. – Junho de 2009) – Portugal.

Responsável pela ramificação da igreja do Céu do Mar/RJ - linha do Cefluris em Portugal.

Documento (via e-mail)

Jornal "Alto Falante". Sessão: 'Som e Mensagem: A Origem da música nas sessões da UDV', Entrevista do Mestre Geraldo. In: *ALTO FALANTE, Jornal do Departamento de Memória e Documentação da UDV*. Brasília. Responsável pela edição musical, Márcio Da Rós. (2/01/2007 – 15/06/06)

Programas televisivos

Fantástico. Êxtase-ritos sagrados. Programa televisivo. São Paulo/ Brasil, Globo, 2005. Programa de TV. Disponível em World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=gWveZgEdg4g&feature=related> [Consulta: 20/06/2009].

Fantástico. Êxtase-ritos sagrados. Programa televisivo. São Paulo/ Brasil, Globo, 2005. Programa de TV. Disponível na World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=8geS0ULQXFQ>. [Consulta: 6/07/2009].

Vídeos YouTube

O *Senhor da Floresta*: Depoimento de Daniel Serra, sobrinho do Mestre Irineu. Dir. Mivan Gedeon, vencedor do Melhor Vídeo Maranhense Pelo Júri Técnico do 30º Festival Guarnicê de Cinema e Vídeo, em São Luís – Maranhão. Vídeo disponível em World Wide Web:

<http://www.youtube.com/watch?v=f2GIBvujEjk&feature=related> [Consulta: 6/07/2010].

Bailado em São José União Estrela Guia São Paulo. Vídeo da sessão do Santo Daime que contém o uso de instrumentos electrónicos. Disponível em World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=OeD66JlwSJQ&feature=related>. [Consulta: 18/08/2009].

Disco / CD

Johan Dalgas Frisch. *Sinfonia Das Aves Brasileiras (Canto e Música)*.

Disponível em World Wide Web:

<http://estacaodasaudade.blogspot.com/2008/11/sinfonia-das-aves-brasileiras.html>. [Consulta: 7/11/2008].

Entrevista / Resenha

Entrevista com Biatrix C. Labate. *O uso ritual da ayahuasca em centros urbanos*. Entrevista concedida a Antônio Rogério Toscano. Disponível em World Wide Web: <http://www.bialabate.net/bia-labate/interviews/o-uso-ritual-da-ayahuasca-em-centros-urbanos>. [Consulta: 10/07/2009].

Entrevista com o Padrinho Alfredo. Documentário: inglês realiza filmagens sobre o Santo Daime em São Paulo. Disponível em World Wide Web: <http://www.bialabate.net/news/documentario-ingles-realiza-filmagens-sobre-o-santo-daime-em-sao-paulo>. [Consulta: 18/08/2009].

Jenkins, Henry. Todo poder à convergência. *Revista Época*, São Paulo, ed. 21,30 out. 2008. Entrevista concedida a Camila Hessel. Disponível em World Wide Web:

<http://epocanegocios.globo.com/Revista/Epocanegocios/1,,EDG84970-8380,00.html> [Consulta: 16/05/2010].

Lodi, Edson. *Especialistas debatem o chá ayahuasca: Globalização da Ayahuasca*. Jornal folhawe, Roraima, 16 de Outubro de 2008. Disponível em World Wide Web: <http://www.bialabate.net/news/especialistas-debatem-o-cha-ayahuasca>. [Consulta: 11/11/2009].

Relato de Jairo Carioca. Disponível em World Wide Web: <http://www.mestreirineu.org/jairo.htm>. [Consulta: 10/11/2009].

Sites

Hinário O Cruzeiro - Mestre Irineu. Disponível em World Wide Web: <http://www.mestreirineu.org/Santo%20Cruzeiro.pdf>. [Consulta: 11/11/2009].

Historia da introdução dos instrumentos musicais e fotos. Disponível em World Wide Web: <http://hinarios.blogspot.com/2007/05/sesses-musicadas.html>. [Consulta: 9/08/2009].

Foto e citação. Disponível em World Wide Web: http://www.afamiliajuramidam.org/photos/historic/altosanto_work.jpg [Consulta: 20/11/2009].

Site oficial da doutrina. Disponível em World Wide Web: <http://www.udv.org.br/Uniao+do+Vegetalbra+Oasca+e+a+Religiao+do+Sentir/Gente+de+paz/95/>. [Consulta: 20/05/2010].

Luís Henrique. 2009. *Matemática & Música. Aula* Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. Instituto Politécnico do Porto. Faculdade de Ciências e Tecnologia / UNL. Disponível em World Wide Web: http://www.fct.unl.pt/matematica-e/musica-1/MatematicaMusica_LH.pdf [Consulta: 28/07/2010].

Divulgação das musicas da UDV. Disponível em World Wide Web: <http://alienacaobrasil.blogspot.com/2008/11/musicas-da-udv-e-cantadas-e.html> Acesso: 4/11/2008. Nesta mesma página há links direccionados para outros que divulgam arquivos sonoros tocados na UDV. Disponível em World Wide Web: <http://www.4shared.com/dir/12776960/8862e5b/Cantadas.html> [Consulta: 1/07/2010].

Fórum de discussão. Disponível em World Wide Web: <http://forum.portaldovt.com.br/forum/index.php?showtopic=78210&st=90> [Consulta: 25/06/2010].

'Tesouro' dos ensinamentos. Hinos do Daime, site oficial. Disponível em World Wide Web: <http://www.santodaime.org/hinario/index.htm> [Consulta: 2/02/2010].

Site académico: Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos. Disponível em World Wide Web: <http://www.neip.info/> [Consulta: 23/01/2009].

Encontro Europeu do Santo Daime. Disponível em World Wide Web: <http://www.santodaime.org/comunidade/noticias/amsterdam2002.htm>. [Consulta: 8/05/2009].

Encontro União do Vegetal. Disponível em World Wide Web: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=536441> [Consulta: 8/07/2009].

Sites oficiais. Disponível na World Wide Web: www.daime.org/; www.udv.org.br/ . [Consulta:20/01/2009].

Site oficial UDV: escolha de representação hierárquica dentro da Doutrina.
Disponível em World Wide Web:
<http://www.udv.org.br/Em+nome+de+todos/Gente+de+paz/63/> [Consulta: 21/07/2010].

Revista observatório. Disponível em World Wide Web:
<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=578CID08>
[Consulta: 23/02/2010].

Sobre Wellman. Disponível em World Wide Web:
<http://chass.utoronto.ca/oldnew/cybertimes.php>. [Consulta: 2/12/2003].

La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical

**Carlos García Benito
Raquel Jiménez Pasalodos**

Resumen

La arqueología musical estudia los sonidos y las culturas musicales del pasado basándose fundamentalmente en fuentes organológicas e iconográficas. Además, también toma elementos derivados de la Etnomusicología y de otras disciplinas auxiliares: Acústica, Arqueología Experimental, Etnoarqueología, Iconografía y Organología. Esta gran cantidad de aproximaciones al estudio de la música del pasado remoto hace necesaria una reflexión teórica e historiográfica que trate de encontrar los límites y las perspectivas de futuro de la investigación en la arqueología musical. Por tanto, en este artículo se pondrá especial atención a la historiografía y la metodología de la arqueología musical para de este modo poder entender qué aporta la disciplina al conocimiento de la música.

Palabras clave: Arqueología Musical, Arqueoacústica, Paleo-organología, Arqueología Experimental, Etnomusicología.

Abstract

Music Archaeology studies the sounds and the musical cultures of the past through the examination of archaeological evidences. Furthermore, it is also narrowly connected to Ethnomusicology and other auxiliary disciplines such as Acoustics, Experimental Archaeology, Ethnoarchaeology, Iconography and Organology. But the diversity of approaches to the music of the distant past requires a theoretical and historiographical examination in order to be able to find the limits and perspectives of the music archaeological research. This article will focus on the Historiography and Methodology of Music Archaeology as a way to understand to what extent this discipline can contribute to the knowledge of music as culture.

Keywords: Music Archaeology, Archaeoacoustics, Paleo-organology, Experimental Archaeology, Ethnomusicology.

La Arqueología Musical pretende conocer los sonidos y los comportamientos musicales de la Prehistoria, la Antigüedad, la Edad Media y las culturas precolombinas, basándose en el registro arqueológico y en los casos en los que es posible, en las fuentes escritas antiguas. Esta disciplina intenta ofrecer datos sobre un amplio periodo de la historia de la música hasta el momento olvidado por la Musicología (centrada en las fuentes escritas) y la Etnomusicología, más interesada por los procesos sincrónicos¹.

La gran cantidad de materiales arqueológicos existentes que demuestran la importante presencia de la música en las culturas pasadas hace necesaria la consolidación de una disciplina con una significativa especialización metodológica y teórica. Por lo tanto, debemos dejar de lado el escepticismo epistemológico fundamentado en la visión de la música como una simple sucesión ordenada de sonidos y definir las metodologías necesarias para poder conocer los aspectos de la Prehistoria y la Antigüedad que nos revela la cultura material. Este conocimiento permitirá no sólo conocer mejor el pasado de la música sino también las propias culturas estudiadas, ya que la música encierra gran cantidad de comportamientos sociales, simbólicos y rituales que pueden responder a cuestiones en torno a culturas pasadas imposibles de revelar en base a otros restos de cultura material.

La arqueología musical no sólo trata de ofrecer respuestas entorno a la música como hecho cultural en la Prehistoria y la Antigüedad, sino también se encarga del estudio pormenorizado del denominado "paisaje sonoro", es decir, de todos los aspectos sonoros del pasado, estudiando elementos tanto musicales como paramusicales en la elaboración de sus hipótesis de reconstrucción sonora del pasado y basándose para ello en restos arqueológicos. Por lo tanto, también se puede hablar de una Arqueología del Sonido, o "Arqueología Sonora" (Homo Lechner 1989: 72-75), más que musical, ya que este término define unos sonidos combinados de una manera coherente de forma más o menos compleja según un código creado culturalmente.

1. Una historiografía de la Arqueología Musical

Para sentar las bases de la disciplina se requiere sin embargo una mayor reflexión teórica y metodológica que sólo podrá desarrollarse partiendo de una historiografía crítica de la disciplina que analice las distintas etapas de la investigación de la música del pasado remoto.

1.1. Anticuarismo y Música

Podemos considerar que la moderna Arqueología Musical o Arqueomusicología surge a finales de los años 70, cuando empiezan a aparecer congresos regulares, conferencias y proyectos de investigación. Sin embargo, la curiosidad por la música del pasado remoto se remonta a los orígenes de los estudios clásicos.

Si el interés por la Antigüedad Clásica desde el Renacimiento supone que muchos estudiosos también pusiesen su mirada en las iconografías musicales de época clásica para reflejarlas en las nuevas obras de arte, no será hasta el siglo XVII cuando comiencen los estudios sistemáticos de organología grecolatina. Un buen ejemplo de intento de sistematización de instrumentos antiguos se encuentra en el conocido "Museo Cartaceo" (museo de papel) del estudioso italiano Cassiano del Pozzo (1588-1657), colección de libros dedicados a ilustraciones que resumían el saber de la época, en el que no faltan instrumentos musicales de la Antigüedad Clásica. Estas ilustraciones fueron reproducidas durante los siglos posteriores pero en ocasiones sin ser contrastadas y en general acumulando errores en la representación (Barker 2007).

Ya en el siglo XVIII, el anticuarismo ilustrado desarrolla el interés sobre las artes musicales de Grecia y Roma. En estos momentos se desarrollaron enormemente los estudios clásicos. Sin embargo, no se tenía apenas información sobre las civilizaciones de Egipto y del Próximo Oriente, sólo conocidas a través de las referencias bíblicas y de los textos grecolatinos. Además, los intelectuales del siglo de las luces despreciaban el arte egipcio, paradigma del desequilibrio frente al gusto clásico griego. La moda por las antigüedades grecolatinas tiene también su reflejo en los estudios organológicos. En 1722 Filippo Bonanni publicó en Roma el libro *Gabinetto armonico*, donde examina todo tipo de instrumentos musicales incluyendo instrumentos folklóricos, instrumentos exóticos e instrumentos de la Antigüedad Clásica (Ghirardini 2008).

No será hasta el siglo XIX que los estudios dejen de dirigirse exclusivamente a las culturas grecolatinas. Egipto, Mesopotamia y los estudios bíblicos empezaron a convertirse en nuevos focos de atención.

Debido a las campañas napoleónicas en Egipto (1798-1801) comenzaron a llegar a Europa los tesoros expoliados. La Egipto-manía se revela en todas las manifestaciones artísticas e intelectuales de la época. Las observaciones de los eruditos franceses que acompañaron a Bonaparte durante las campañas de 1798 y 1799 cristalizaron en 1809 con la publicación del libro *Description de*

l'Égypte en varios volúmenes. De esta campaña también surgió uno de los descubrimientos más importantes del siglo XIX: el hallazgo accidental de la piedra Rosetta que ayudó a Champollion a descifrar los jeroglíficos egipcios, esbozando una cronología que permitió entender la historia de Egipto e interpretar los hallazgos arqueológicos. Sin duda, los descubrimientos en el ámbito de la asiriología y la egiptología transformaron la visión del mundo antiguo y atrasaron enormemente las cronologías. El origen de la civilización no era exclusivamente grecolatino, sino que antes de la Grecia homérica grandes y sofisticadas civilizaciones ocupaban el Oriente Medio. Por lo tanto, el origen de la cultura musical de Occidente podría esclarecerse por ese camino.

Las ricas iconografías musicales egipcias no pasaron desapercibidas a los musicólogos decimonónicos. De hecho, a finales del XIX empiezan a ser comunes grandes volúmenes compilatorios que pretendían abarcar la historia de la música desde los orígenes, donde el antiguo Egipto ocupará los primeros capítulos. Un ejemplo de esta tendencia aparece en la obra del musicólogo inglés William Chappell, *The History of Music Vol. I: From the earliest records to the fall of the Roman Empire* (Chappell 2006), de 1874, en la que la música faraónica es analizada a través de iconografías y de comparaciones con los escritos griegos antiguos.

La asiriología también hunde sus raíces en el siglo XIX, con las primeras traducciones de la escritura cuneiforme y las excavaciones de los palacios neosirios en Irak a partir de la década de 1840. Como en Egipto, se pudo crear una cronología de la civilización mesopotámica. Además, la Biblia empezaba a verse rodeada de un contexto histórico que permitió un desarrollo sin precedentes de los estudios bíblicos. En 1903, el breve estudio *Musik und Musikinstrumente im Alten Testament: eine religionsgeschichtliche Studie* (Gressmann 1903) del alemán Hugo Gressman, basado enteramente en el texto bíblico y sin menciones a hallazgos arqueológicos, inaugurará una larga tradición dedicada a la música en el Antiguo Testamento.

Así mismo, el nacionalismo decimonónico privilegió los estudios de la historia local prerromana, dando lugar a las primeras investigaciones en el campo de la prehistoria europea. Es sorprendente con qué regularidad aparece la organología arqueológica, sobre todo teniendo en cuenta el silencio que mantuvo a este respecto que la Arqueología del siglo XX. Es significativo por tanto que el primer volumen de la revista *Journal of the British Archaeological Association* de 1843 puso su mirada en instrumentos musicales prehistóricos, como los Carnyx celtas (Lawson 2011).

1.2. La musicología comparada y los orígenes de la Música

En los primeros años del siglo XX es la Musicología Comparada la que toma el relevo del Anticuarismo. Ya en 1905 Hornbostel (2001) insistía sobre la importancia de esta disciplina para resolver enigmas en torno al origen de la música y su evolución. Según el autor, muy vinculado al pensamiento evolucionista de la época, el estudio de las culturas vivas facilitaría el conocimiento de la música del pasado remoto. También Curt Sachs muestra un interés destacado por la historia de la música basándose en el estudio organológico (Sachs 2008). Ya en 1920 publicó su obra *Altägyptische Musikinstrumenten* en torno a los instrumentos de música del antiguo Egipto. En 1940 publica *La Historia de los Instrumentos Musicales*, en la que no descuida hallazgos arqueológicos y donde utiliza el método comparativo para tratar de entender la música de las culturas desaparecidas. Este interés por los orígenes de la música cristalizó en 1943 con su obra *El nacimiento de la música en el mundo antiguo*, en la que esboza una historia de la música desde los prehistóricos cantos chamánicos hasta las más desarrolladas culturas de la Antigüedad como Egipto o Grecia. Fuera de Alemania también se puede percibir el interés de la Musicología comparada por la música de la Antigüedad, siendo un buen ejemplo la obra de 1942 *La Musica in Grecia e a Roma* del etnomusicólogo italiano Ottavio Tiby, uno de los primeros estudiosos del folklore siciliano.

En esta línea fuertemente influenciada por el evolucionismo, apareció en 1938 la célebre obra del anticuario y musicólogo inglés Francis W. Galpin *The music of the Sumerians and their immediate successors, the Babylonians and Assyrians*, que, a pesar de las numerosas imprecisiones, se presenta como uno de los primeros intentos de estudio sistemático de la música del Oriente Medio Antiguo. Se basa principalmente en la clasificación organológica, muy al estilo de la arqueología y la musicología de la época, centrándose en las representaciones iconográficas. Además trata de realizar la reconstrucción de himnos sumerios a través tanto del método comparativo con otras culturas conocidas como de las representaciones iconográficas de flautas y liras junto a intentos de transcripción de la escritura cuneiforme.

1.3. El giro antropológico

No será hasta los años 60 que, en gran medida debido al giro antropológico tanto de la Arqueología como de la Etnomusicología, se relegó a un segundo plano el estudio de la música de culturas arqueológicas. La nueva etnomusicología no prestaba atención a los procesos diacrónicos, favoreciendo el estudio de las relaciones sincrónicas entre diversos aspectos de la cultura. Sin embargo, las nociones en torno a los usos y funciones de la música y la

música como parámetro cultural se convirtieron en una de las bases fundamentales para la interpretación de los artefactos sonoros arqueológicos. Por otro lado, la Nueva Arqueología, limitada al estudio de los aspectos económicos y medioambientales, y su interpretación en base al registro arqueológico, desatendía otras manifestaciones culturales, como las mentalidades, los rituales o la música. Sin embargo, muchas de las aportaciones metodológicas y analíticas de estos nuevos enfoques serán imprescindibles para la futura arqueología musical, como la etnoarqueología o la arqueología experimental, para entender otros aspectos de la práctica musical del pasado superando la mera descripción organológica o el análisis historicista de los textos clásicos.

Pero a pesar de que el clima general en ambas disciplinas no favorecía a los estudios sobre Arqueología Musical, es precisamente en la década de los 60 cuando se desarrollaron los estudios sobre la música mesopotámica. Sin duda, uno de los empujes más célebres para el interés en la música del pasado remoto fue el descubrimiento de textos con teoría musical y notación mesopotámicos, datados en el segundo milenio a.C. y transcritos y traducidos por Anne Kilmer a partir de 1960 (Kilmer 1971). Cabe destacar también la aportación de la tesis doctoral de 1960 *Die Musik der Sumerischen Kultur* de Henrike Hartman.

Durante estos años se refuerza el interés por la organología de la Grecia Antigua. Las iconografías y materiales arqueológicos permitieron el estudio de períodos alejados en el tiempo, como la tesis de Bernard Aign *Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus* (La historia de los instrumentos musicales del área Egea hasta el 700 a.C.) Esta tesis fue durante años uno de los pocos referentes que tenían los arqueólogos a la hora de estudiar las iconografías musicales que aparecían en el área mediterránea datadas en la Edad del Bronce y del Hierro (Aign 1963).

Es también el comienzo de la publicación de la serie *Musikgeschichte in Bildern: music des altertums*, dedicado a la Música de las Civilizaciones Antiguas, en concreto las series de Egipto, Grecia, Roma y Etruria, Oriente Medio, la India Antigua y América Precolombina, escritas por algunos de los primeros investigadores alemanes de Arqueología Musical, como Hans Hickman o Max Werner.

1.4. La nueva Arqueología Musical

En los 70 la Arqueología Posprocesual propone que el enfoque antropológico de la Nueva Arqueología no debe ceñirse exclusivamente a los aspectos socioeconómicos y fomenta la investigación de factores hasta entonces

olvidados, como el ritual, el género o los elementos simbólicos. En esta década aumenta significativamente el número de volúmenes dedicados al estudio de la música en la Antigüedad y en la Prehistoria, con diversas metodologías que abarcan desde tradicionales análisis organológicos o iconográficos, propuestas más centradas en los contextos arqueológicos, interpretaciones basadas en las comparaciones etnográficas con la música de cultura vivas y propuestas en torno a los usos y funciones de la música. El propio Jonh Blacking escribe en torno a la importancia de la comprensión de los rituales para entender la Prehistoria, en especial los relacionados con el movimiento corporal, la música y la danza (Blacking 1973: 3-13). No es de sorprender por tanto que date precisamente de finales de los años 70 el primer intento moderno para unir las disciplinas de Musicología y Arqueología (Lund 2010). Éste tuvo lugar en la conferencia de la *International Musicological Society* en Berkeley en 1977. Una de las sesiones estaba destinada a la reflexión sobre las posibilidades de unión de ambas disciplinas, en relación estrecha con el nuevo interés de la Etnomusicología por los procesos diacrónicos. La sesión tuvo como resultado la fundación del primer grupo de estudio internacional dedicado a la Arqueología Musical, el ICTM Study Group for Music Archaeology, reconocido por el International Council of Traditional Music en 1983 (fundado por Cajsa Lund, Ellen Hickman, John Blacking and Mantle Hood, dato que revela el renovado interés de la etnomusicología por las culturas arqueológicas).

Otra consecuencia fundamental del encuentro fue la nueva atención hacia la música recibida desde la Arqueología. En 1981 la prestigiosa revista *World Archaeology* dedicó un volumen entero a la emergente disciplina, en el que participaron algunos de los principales nombres y miembros fundadores de los grupos de estudio internacionales, como la sueca Cajsa Lund con sus estudios sobre la Arqueología Musical en Escandinavia, donde presenta la primera metodología sistemática para el análisis de artefactos sonoros arqueológicos.

De este modo, en esta fecha se amplía el campo de la Arqueología Musical, hasta el momento centrada en las grandes culturas de la Antigüedad, para abarcar nuevos territorios y cronologías más amplias. En los años 80 continúa el volumen de producción de artículos y bibliografías, apoyada por el grupo de estudio internacional con congresos y publicaciones regulares que dan como fruto significativas aportaciones sobre la historia de la música en la Prehistoria y la Antigüedad.

En 1996 se abandonó el ICTM para una cooperación más cercana con los arqueólogos, y el grupo se renombró como ISGMA (International Study Group for Music Archaeology), que tiene su sede actual en la sección oriental del Deutsches Archäologisches Institute (Instituto Arqueológico Alemán), dirigido por Riccardo Eichmann. Este académico alemán es una figura destacada de la

Arqueología Musical, gracias a su estudio de laudes faraónicas y coptos en Egipto. El resultado de los encuentros bianuales del grupo de estudio es la publicación *Studien zur Musikarchäologie*, sin duda la más puntera publicación dedicada a la Arqueología Musical. Por otro lado, en 2003 Anthony Seeger y Julia Sánchez refundaron grupo de Arqueología Musical del ICTM, que también organiza congresos bianuales.

2. La metodología en Arqueología Musical

Las fuentes para el estudio de la música en la Prehistoria y la Antigüedad son muy diversas y por tanto requieren de la colaboración pluridisciplinar y el uso de diversas herramientas de análisis e interpretación. En primer lugar, la arqueología facilitará los contextos en los que aparecen los materiales y la información necesaria sobre la cultura en la que están inmersos. Por desgracia, contamos con muchos materiales que carecen de contexto arqueológico o que provienen de excavaciones antiguas que no ponían atención a los contextos, con lo que perdemos una de las principales fuentes de información.

La problemática fundamental gira en torno a la capacidad de determinar con exactitud si nos encontramos realmente con materiales musicales o relacionados con la música, para lo que se requieren los análisis organológicos, iconográficos, etnomusicológicos, acústicos, la fabricación de réplicas por parte de la arqueología experimental y el apoyo de las fuentes escritas cuando sea posible.

2.1. Las fuentes iconográficas

Gran parte de los materiales arqueológicos con los que contamos son iconografías que reflejan los comportamientos musicales de las culturas que las utilizaron. Sin embargo, no es suficiente una mera descripción de las escenas musicales y de los instrumentos representados. Para aportar datos sobre la música en las culturas a las que pertenecieron siempre hay que hacer las lecturas desde un punto de vista interpretativo. Es necesario superar la idea de representación directa de la realidad que les rodea, valorando en cada contexto cultural la interpretación más plausible. La arqueología también puede servir de apoyo a estos procesos.

Un buen ejemplo lo encontramos en la escena musical de un fragmento de cerámica geométrica de Nauplia. Presenta la escena de un músico tocando una lira de grandes proporciones, que casi supera al músico en altura. La primera interpretación de esta lira fue la de un phorminx de gran tamaño (Dragona-Latsoudi 1977), pero probablemente no existió un instrumento de tal envergadura, ya que no nos lo confirma ni la arqueología, ni las fuentes

escritas ni el resto de las iconografías del mismo ámbito cultural micénico. De este modo, podemos interpretar que más que un instrumento de esas proporciones, el artista quería representar la importancia del instrumento en sí mismo. En ocasiones, el artista no tiene interés por la representación exacta y detallada de los instrumentos que nos permitirían conocer aspectos musicales precisos. Un ejemplo sería el *Loutróforo* protoáticodel pintor de Analatos, donde aparece un músico con un instrumento de viento de doble tubo y una danza ceremonial. ¿Cómo se puede saber si se trata de un doble aulos (aerófono con lengüeta) o una doble flauta? Necesitamos por tanto el apoyo de otro tipo de fuentes para clarificar de qué instrumento musical se trata.

También es importante aclarar cuestiones en torno al espacio y el tiempo en el que se sucede la acción: ¿es una representación del mundo real o quizás una descripción de un mito o una escena del mundo de ultra tumba?

Sin tener en cuenta estos factores, no podríamos interpretar correctamente iconografías recurrentes como los animales músicos de la lira de Ur o los monos tocando liras en los frescos minoicos de Thera. Es así mismo fundamental tener en cuenta el contexto arqueológico en el que aparecen las iconografías, ya que sólo de este modo podemos entender la función de las representaciones con escenas musicales (y en ocasiones la *performance* musical en sí misma) en la sociedad que las produce. Los contextos también pueden explicar cambios de significado para los mismos símbolos desde la cultura de origen hasta la cultura receptora, como en el caso de la cerámica griega del mundo ibero con escenas musicales, que, debido al uso de estos vasos como urnas cinerarias, parece indicar que las imágenes han perdido el significado de narración mitológica que tienen en Grecia para convertirse en escenas musicales más cercanas a las representaciones rituales de la música en la cerámica ibera (Jiménez Pasalodos 2009).

Con todas estas precauciones, las fuentes iconográficas pueden resolver cuestiones en torno a la reconstrucción organológica, como el número de cuerdas de un instrumento musical o las posibles formas de ejecución al enseñarnos a músicos tocando instrumentos, como los *auleter* con *phorbeia* en Grecia (una tira de cuero que facilitaba ejercer la presión de aire continúa necesaria para tocar el aulos) o la posición de las manos en las cítaras griegas.

También nos aportan información crucial sobre los conjuntos instrumentales y la presencia de danza y música, el género y la edad de los músicos (como las mujeres con aulos en cerámica ibera, los conjuntos musicales femeninos en Egipto, o los aedos con liras en la cerámica geométrica griega), la clase social de los músicos (a través de los adornos y los vestidos de los mismos), o el uso y función de instrumentos musicales en determinados rituales funerarios,

religiosos o festivos, como las liras de las estelas de la cultura itálica de la Daunia (VIII-VI a.C.) (Jiménez y Scardina 2011).

2.2. La comparación etnográfica y la Etnomusicología

La Etnoarqueología, desarrollada a partir de la década de los 60, propone el estudio de la cultura material en grupos humanos actuales para poder entender la relación entre materialidad y mentalidad a través de la observación de prácticas cotidianas o procesos productivos aplicando las conclusiones al registro arqueológico. La Arqueología Musical utiliza las herramientas de la Etnoarqueología para tratar de explorar las posibilidades de comparación de culturas musicales antiguas con culturas vivas, tanto en lo referido a los aspectos extramusicales como los usos y funciones de la música como a las reconstrucciones organológicas basadas en paralelos etnográficos. El debate sobre la posibilidad de comparar culturas musicales tan alejadas en el tiempo es una de las principales cuestiones de la disciplina, pero nadie duda de la utilidad de estos procesos para explorar nuevos aspectos de la música del pasado siempre y cuando se tengan en cuenta los procesos históricos, los cambios sociales, políticos y migratorios de una región a lo largo de su historia para determinar las posibilidades de analogía (Von Lieven 2010). Otro debate estrechamente relacionado con el anterior se refiere a la posibilidad de que algunos aspectos de la cultura musical que pueden tener continuidad en el tiempo, suponiendo que al igual que se produce el cambio en la mayoría de los aspectos de la cultura musical, no se puede descartar que exista continuidad en muchos otros (Nettl 2004: 117-124).

Por otro lado, la Etnomusicología no sólo permite las comparaciones etnográficas, sino que cuenta con un desarrollo teórico que posibilita entender la música como elemento cultural (Jiménez Pasalodos 2010: 637-654). Los etnomusicólogos han desarrollado distintas herramientas metodológicas y enfoques teóricos que deben funcionar como punto de partida para la interpretación de los materiales arqueológicos. Podemos plantear cuestiones sobre los usos y funciones de la música en una cultura determinada, la relación entre música y género, identidad o jerarquía. También aporta datos sobre los procesos migratorios (como la presencia de instrumentos orientales en Occidente, las cerámicas importadas con escenas musicales, o el tráfico de esclavos-músicos entre las grandes civilizaciones del oriente antiguo), o los procesos de cambio y continuidad, como la adopción de prácticas y mentalidades foráneas, por ejemplo la aparición de liras de probable origen mediterráneo representadas en las estelas de guerrero extremeñas de finales de la Edad del Bronce (Jiménez Pasalodos 2011). Destaca también el estudio de la música en relación con el trance y la curación (como las escenas de

música y trance en frescos de Pompeya y su posible relación con el tarantismo del sur de Italia (Melini 2008).

Es fundamental entender la relación entre música y ritual (por ejemplo, los enterramientos infantiles con artefactos sonoros de carácter apotropaico o la existencia de clases sacerdotales que dirigen la performance musical), ya que hay que recordar que cuando hablamos de la música de culturas arqueológicas nos basamos fundamentalmente en las evidencias que han llegado hasta nuestros días. Esto hace que gran cantidad de los materiales relacionados con la música aparezcan en contextos rituales. Esto no significa necesariamente que las manifestaciones musicales de la Prehistoria o la Antigüedad estuviesen exclusivamente ceñidas a contextos performativos sagrados o rituales, si no que, por las propias características de las evidencias arqueológicas, estas manifestaciones se convierten en el foco principal de atención de la disciplina.

En este sentido, es significativo el caso del aulos, doble aerófono con lengüeta muy usado en el Mediterráneo antiguo. Comúnmente, se fabricaba de caña o madera, materiales degradables que no han sobrevivido hasta hoy. Por tanto, aunque gracias a las iconografías y los textos sabemos que era un instrumento muy común, los únicos que han resistido hasta nuestros días son aquellos fabricados en materiales más nobles, como metal, plata o marfil, muchas veces relacionados con santuarios o cultos determinados. Por tanto, debemos reflexionar también sobre las características propias al registro arqueológico musical para tratar de no presentar una realidad musical parcial, a la vez que debemos reflexionar sobre las implicaciones de la especificidad contextual de los hallazgos. Cualquier intento de reconstrucción de la cultura musical del pasado tendrá que tener en cuenta estos parámetros necesarios para entender la música como hecho cultural.

2.3. Las fuentes escritas

Las primeras fuentes escritas sobre música y músicos aparecen hace tres mil años en el sur de Irak, y están escritas en tablillas de barro mesopotámicas con escritura cuneiforme en lenguas Akadia y Sumeria. Se refieren a varios aspectos relacionados con teoría musical, el papel de los músicos en la sociedad y los contextos performativos. Estas fuentes escritas son esenciales para conocer la música en algunas de las primeras civilizaciones, y se complementan gracias a los hallazgos arqueológicos tanto organológicos (liras, instrumentos de viento y de percusión) como de ricas iconografías con escenas musicales que representan en general escenas culturales. Sin embargo, no ha sido hasta fechas recientes que se ha llevado a cabo un análisis etnomusicológico del papel de la música y los músicos en la sociedad mesopotámica (Mirelman 2009: 12-23).

Son fundamentales también los textos griegos sobre teoría musical y sobre la concepción de la música en Grecia, desde la teoría musical pitagórica hasta la obra de Platón que reflexiona entorno a la influencia de la música en la educación y el *ethos*. Uno de los textos fundamentales es el fragmento de la obra Alipio de *Εἰσαγωγή Μουσική* (Introducción a la Música), escrita en el siglo IV d. C. En ella el autor explica los símbolos usados para escribir tanto la música vocal como la instrumental. Estos signos representaban los modos conocidos, el sistema de escalas y la notación musical, que ha permitido desarrollar en gran medida el estudio de la notación musical griega. Esta notación, presente en una treintena de colecciones de melodías, aparece fundamentalmente conservada en papiros fragmentados e inscripciones en piedra. Sin embargo, estos textos no son suficientes para revelar una imagen completa de la música del pasado remoto, por eso la Arqueología se convierte en un apoyo fundamental de las fuentes escritas, tanto a través de la arqueología experimental, que trata de reconstruir los instrumentos musicales basándose en los restos organológicos, como de los estudios iconográficos.

Las fuentes grecolatinas también nos aportan claves sobre otras culturas musicales coetáneas. A pesar de que las descripciones sobre instrumentos y comportamientos musicales son escasas, a veces aparecen descripciones que pueden aportar información, siempre teniendo en cuenta el punto de vista *etic* de los autores. Para la Península Ibérica es significativo el caso del tercer libro de la *Geografía* de Estrabón, que escribió brevemente sobre las costumbres de danza de los pueblos del norte peninsular "...bailaban al sonido del aulos y el salpynx danzando en corros pero también saltando y agachándose..." o remarca cómo en el sur "...en Bastetania las mujeres danzan promiscuamente con los hombres, dándose de la mano..." (Str. 3.3.7)².

2.4. Las fuentes organológicas: la Paleo-organología y la Arqueología Experimental

Una de las secciones que conforman la Arqueología Musical es la denominada Paleo-Organología. Este término fue propuesto por J. V. S. Megaw (1968: 333-335) en el año 1968³ y con él se define a la disciplina que, dentro de la Arqueomusicología, se dedica a estudiar los instrumentos musicales que se hallan en el registro arqueológico. Con estos instrumentos musicales arqueológicos se realiza la reconstrucción sonora del pasado mediante el uso de los datos que se extraen directamente de ellos y de su contexto arqueológico, además de poder obtener más datos a través de su reconstrucción y pruebas experimentales, así como del empleo sobre estos de la comparación etnográfica e histórica⁴.

Un problema ligado a este tipo de estudio es que, si ya hay una gran dificultad intrínseca en la propia identificación del registro arqueológico común, ésta se agrava y agranda mucho más cuando este registro es además de componente musical, con los inconvenientes añadidos de su definición y clasificación.

Siguiendo a los investigadores C. S. Lund y U. E. Hagberg (1993: 375), los restos arqueológicos identificados como instrumentos musicales tienen dos factores a considerar⁵:

1. El sonido de estos artefactos depende no sólo de su construcción (manufactura/fabricación) sino también de su forma de tocar (interpretación y técnica).
2. El que estos objetos suenen no prueba que fueran usados como instrumentos de música.

Aun a pesar de todos los inconvenientes que surgen al investigar este tema, se debe arriesgar en esta línea de investigación para reconstruir el paisaje sonoro de épocas pasadas a través de sus restos arqueológicos musicales, bien como fuente fundamental o bien como una fuente más a considerar, dependiendo de la época histórica que tratemos en cada caso. De este modo, se deberá tener la mente abierta para ver y tener en consideración este tipo especial de restos arqueológicos, para poder ir más allá en la reconstrucción del espacio acústico del pasado.

Así, por este motivo, algunos investigadores han intentado dar diferentes fórmulas para la identificación, definición y clasificación de los restos arqueológicos musicales por medio de varias clasificaciones, procurando de esta manera resolver el problema desde diferentes perspectivas, además de que a la vez exponen posibles vías de estudio para esta clase particular de registro arqueológico.

Una de estas clasificaciones la realiza C. S. Lund (1981: 246), que denomina a los restos arqueológicos sonoros como “artefactos productores de sonido”. En esta definición se engloba a los instrumentos de música, así como a todos aquellos objetos productores de sonido desconocidos u obsoletos en la sociedad moderna pero que pudieron tener este uso acústico en épocas pasadas, aunque se haya perdido hoy día. Finalmente, esta investigadora (Lund 1981: 247-249) también nos ofrece una clasificación de “agrupamiento probable” en la cual se ordena, de mayor a menor, la posibilidad de ser instrumento musical de los diferentes “artefactos productores de sonido”.

La clasificación es la siguiente:

1. Artefactos claramente productores de sonido.
2. Artefactos con alto potencial de serlo.
3. Artefactos que probablemente fueran productores de sonido, pero con doble función, siendo una de ellas la sonora.
4. Artefactos que no fueron ideados para producir sonido pero que por su diseño son capaces de hacerlo, como uso secundario, a la vez que también realizan su función principal.
5. Artefactos con función desconocida que pueden producir sonido por su diseño, siendo esta cualidad una de sus posibles funciones, aunque lo desconocemos.

Además, C. S. Lund (1981: 248) ve la necesidad de experimentar con ellos, o bien con sus réplicas, para que de esta forma podamos ver y comprobar cuales fueron realmente sus posibilidades sonoras e investigar sobre qué usos y funciones pudieron tener. Esto nos llevará, por un lado, a resolver casos dudosos (Lund 1998) de objetos sonoros que, dentro de la bibliografía de la Arqueología Musical, se aceptan sin ningún tipo de experimentación, o bien sólo por analogías etnográficas de delicada utilización, y por otro lado, nos ofrecerá la posibilidad de proponer nuevas vías de estudio en el marco del registro arqueológico sonoro. Vemos por tanto en esta primera propuesta un primer acercamiento al uso de la Arqueología Experimental dentro del estudio paleo-organológico.

Continuando con las propuestas para la identificación, definición y clasificación de los restos arqueológicos musicales, M. P. Coumont (2002) realiza años después otra clasificación con tres niveles, y que en cierta medida resume la anterior clasificación de C. S. Lund. Es la siguiente:

1. Instrumentos musicales o de música: son las piezas en las que la función sonora es cierta y se han utilizado con fines artísticos.
2. Instrumentos sonoros: son piezas en las que la función sonora es cierta pero desconocemos su rol social.
3. Instrumentos potencialmente sonoros: son las piezas que tienen capacidad acústica real, pero su función sonora no se puede asegurar ni separar de otras y tampoco el origen de sus modificaciones es claro, pudiendo ser antrópico o postdeposicional.

Además, propone un método de estudio para este tipo de artefactos. Éste se basa, en primer lugar, en la realización de una descripción morfológica y tecnológica de las piezas a estudio para ver qué similitudes y disimilitudes hay con los tipos de instrumentos y objetos sonoros ya descritos y cómo influye

esto en sus posibilidades acústicas. Para esto, se debe comenzar la elaboración de catálogos e inventarios (Hortelano 2008) que recojan los principales datos correspondientes a los restos arqueológicos musicales⁶

Junto con esto, y en paralelo, hay que diferenciar los artefactos hechos por el hombre de los modificados o realizados por la naturaleza y por los animales⁷. Para ello necesitaremos conocer los resultados que nos ofrezcan los estudios tecnológicos, taxonómicos y tafonómicos sobre este tipo de restos, para así poder ordenarlos adecuadamente mediante la clasificación mencionada anteriormente.

Por último, también debemos verificar su función sonora para poder descartar o constatar las diferentes hipótesis de utilización⁸, ya que la mayoría de la interpretación sonora sobre esta clase de objetos se ha hecho basándose simplemente en la similitud morfológica con ejemplos únicamente etnográficos sin utilizar la experimentación.

Finalmente, dentro de este grupo de propuestas de clasificación, contamos con la proposición hecha por F. d'Errico y G. Lawson (2006), que expone varios criterios a usar en la clasificación de los restos de instrumentos musicales:

1. Viabilidad y eficiencia de funcionamiento como sistema acústico.
2. Buscar paralelos etnográficos con el mismo uso acústico.
3. Buscar documentos antiguos (texto o imagen) que lo apoyen.
4. Tener el apoyo de la Arqueología contemporánea.

Y tres criterios más buscando refinar los anteriores:

1. Contextual:
 - a. Contexto y asociación.
 - b. Paralelos no contextuales.
2. Internos:
 - a. Manufactura.
 - b. Consistencia interna de su forma.
 - c. Diseño apropiado.
 - d. Contraindicaciones prácticas.
 - e. Omisiones esenciales.
 - f. Evaluación de ausencias e inconsistencias prácticas.
3. Comparativo: relación con objetos anteriores o posteriores.

Además, estos investigadores ven necesario que los restos musicales, aparte de ajustarse a estos criterios tan minuciosos, funcionen acústicamente.

Como acabamos de ver, todas estas clasificaciones sobre instrumentos musicales arqueológicos ven necesaria, de una u otra forma, la utilización de la experimentación en la Arqueología Musical para poder comprobar la viabilidad acústica de este tipo de restos musicales, es decir, todos estos investigadores piden de forma más o menos clara en sus trabajos el uso de la Arqueología Experimental como ciencia auxiliar de la Paleo-organología, y por ende, de la Arqueología Musical.

La Arqueología Experimental aplicada a la Arqueomusicología nos ayudará a resolver muchos de los problemas con los que nos encontramos en torno a la investigación de los instrumentos musicales hallados en el registro arqueológico (Lawson 1999). Además, se observa que en la bibliografía sobre esta cuestión, y como se ha reflejado en los puntos anteriores, hay cierta escasez de estudios de este tipo⁹ con breves excepciones (Aiano 2006, Alebo 1986, Buisson y Dartiguepeyrou 1996, Creed 2000, Eichmann 1988, Eichmann 1999, González 2001, Hagel 2009, Hagel 2010, Hahn y Hein 1998, Hunter 2000, Kenny 2000, Lindahl 1986, Manzano y Maqueda 1997, Martí *et al.* 2001). De este modo, gracias a la utilización de la Arqueología Experimental en la Arqueología Musical, mediante la realización de programas experimentales conscientes, rigurosos y objetivos que planteen hipótesis claras de trabajo, se puede discernir, con las reproducciones experimentales resultantes de este trabajo empírico, los siguientes aspectos (García 2011):

1. Determinar si los restos arqueológicos que tratamos son o no instrumentos musicales (en los casos que exista duda).
2. Determinar su proceso de fabricación y su morfología exacta (ya que muchos restos son fragmentarios).
3. Determinar sus recursos musicales y posibilidades acústicas/sonoras.
4. Determinar sus usos y funciones.

Este conjunto de datos que la Arqueología Experimental nos ofrece es imprescindible para la reconstrucción de la esfera musical que rodeó en el pasado a los instrumentos musicales arqueológicos.

Todo esto estará siempre acompañado de un estudio previo de carácter morfotecnológico, junto con un inventario y clasificación del modo comentado (Coumont 2002, Hortelano 2008) y, tras la experimentación, los datos obtenidos tendrán que ser puestos en relación con el contexto arqueológico del que provenga la pieza, así como con los ejemplos etnográficos e históricos que tengamos para realizar los paralelos, analogías y comparaciones posibles; además de asociarse a los datos escritos e iconográficos que se conserven.

2.5. La Arqueoacústica

Otra disciplina estrechamente relacionada con la Arqueomusicología es la Arqueoacústica, que, uniendo Arqueología y Acústica, se ocupa del estudio de varios temas que relacionan ambas materias:

1. La relación entre la posición y el contenido/significado del arte rupestre prehistórico con las propiedades acústicas del lugar donde se encuentra.
2. La acústica de los lugares o recintos arqueológicos e históricos y su posible uso, intencionado o no, en determinadas funciones (rituales, ceremonias, reuniones, etc.).
3. La acústica de los instrumentos musicales hallados en el registro arqueológico y de sus reproducciones experimentales (estudio compartido con la Paleo-Organología).

Los estudios de Arqueoacústica en relación con el arte rupestre prehistórico se dividen en dos líneas de investigación. Una es la encabezada por los investigadores M. Dauvois e I. Reznikoff (1988: 238-246), que han estudiado desde el año 1983 la correspondencia entre la situación espacial del arte rupestre y las propiedades acústicas de las cuevas y abrigos donde se hallan.

Estos investigadores observaron que los lugares escogidos para plasmar el arte rupestre dentro de las cuevas y abrigos son aquellos que mejor acústica poseen. El estudio consistió en emitir sonido¹⁰ para poder medirlo en cuanto a intensidad, frecuencia y resonancia en diversos puntos a lo largo de las paredes decoradas de diferentes cuevas (Le Portel, Niaux y Fontanet, a las que posteriormente se unirían otras). Gracias a esto, establecen mapas sonoros, esquemas acústicos y sonogramas, poniendo en relación la topografía de las cuevas, sus propiedades acústicas y el arte rupestre que albergan.

Los resultados que se obtuvieron del estudio arqueoacústico de estos lugares fueron los siguientes:

1. Las imágenes se encuentran en los lugares de mejor sonoridad o vecinas a ellos, ya que es necesario una superficie óptima para pintar y a veces no coincide exactamente con el punto óptimo sonoro, por lo que se producen pequeños desajustes. Es lo denominado como “relación imagen/sonido”.

2. Los lugares con buena acústica son los que contienen imágenes (o hay siempre cerca una imagen). Los mejores son siempre utilizados o al menos marcados. Las imágenes demandan el sonido, pero éstas no pueden colocarse en todos los lugares donde hay buena sonoridad, ya que se puede dar el caso de que la pared no tenga las condiciones óptimas para recibir el arte. Es la llamada “tasa de relación imagen/sonido”.
3. Ciertos signos, como los puntos en rojo, no hallan otra explicación más que la sonora en cuanto a su localización y significado. Es decir, estos lugares tienen buena acústica, y por lo tanto pueden recibir arte, pero no lo tienen ya que el panel no presenta las condiciones necesarias para ello. Por este motivo se marcan de esta manera.

Es necesario añadir a esto que algunos lugares con arte parecen estar relacionados sonoramente entre sí, y en otros parece darse una resonancia que recuerda al sonido producido por los animales que allí se representan, si bien no establecieron relación clara en este sentido.

La segunda propuesta de estudio acústico sobre el arte rupestre fue hecha por S. J. Waller (1993a: 501, y 1993b: 91-101). Este investigador busca dar explicación mediante el sonido al contenido del arte rupestre, ya que ve que los aspectos visuales han primado en su explicación. Su estudio testó varios lugares de la Dordoña, Lot y Vienne (Francia) con una gran variedad de sitios: abrigos y cuevas con arte pintado, grabado o en escultura en relieve de todas las épocas del Paleolítico Superior. Lo hizo mediante golpes de piedras, palmadas/aplausos y gritos.

Obtuvo el siguiente resultado: la acústica influye tanto en la situación como en el contenido del arte rupestre. Así, por un lado, se eligen para pintar los lugares con buena acústica y, por otro lado, las representaciones de las diferentes especies de animales siguen el siguiente modelo: en los lugares con acústica pobre aparecen representados carnívoros, ya que estos son animales silenciosos, lo cual les beneficia en la caza, y en los sitios con buena acústica contamos con representaciones de ungulados, además de que estos emplazamientos parece incluso que suenan como el ruido que hacen estos animales al desplazarse. Además se documentan fenómenos de eco.

De esta forma, los lugares con arte rupestre no fueron escogidos sólo por ser adecuados para pintar, sino también por sus condiciones acústicas¹¹, otorgándole a lo representado, por tanto, parte de su significado a través del recurso sonoro.

Tras esto, S. J. Waller continuó realizando pruebas de acústica sobre arte rupestre, centrándose sobre todo en Norteamérica, aparte de iniciar una extensión de su teoría primigenia. Ésta pone en relación los abrigos de arte rupestre que tienen buena acústica con los mitos sobre ecos que hay repartidos por diferentes sociedades de todo el mundo, y que son conocidos desde la Antigüedad, por lo cual, estos también pudieron existir durante la Prehistoria (Waller 1999: 2227, Waller 2002: 53-56, Waller 2004: 157-164, Waller 2006: 31-39). Así, estos lugares actuarían como nexos de unión entre el mundo real y el más allá mediante el uso del sonido, y es por esto por lo que se decorarían con arte rupestre parietal y por lo que pudieron ser zonas donde realizar actos y ceremonias rituales.

Unos años más tarde, del mismo modo a lo que se hizo en cuevas y abrigos prehistóricos que contienen arte rupestre, se comenzó a estudiar la acústica en los monumentos megalíticos¹² que todavía perviven en Europa, tanto cerrados como abiertos.

El objetivo de estas investigaciones es intentar observar si estos monumentos se construyeron a sabiendas de las propiedades acústicas que estos tienen, o si bien, por el contrario, es una casualidad. Además, en cualquiera de los dos casos anteriores, también se busca comprobar si esta particular característica fue usada por el hombre prehistórico de modo consciente y, si fue así, en qué forma y medida se hizo. Por lo tanto, estos espacios pudieron no sólo funcionar como tumbas sino también como lugares de ritual.

Diferentes investigadores han observado con sus trabajos en los monumentos megalíticos de Gran Bretaña e Irlanda (Jahn *et al.* 1996: 649-658, Watson 1997: 6, Watson 2001: 178-192, Watson 2006: 11-22, Watson y Keating 1999: 325-336, Watson y Keating 2000: 259-263) varias características acústicas relevantes a resaltar:

1. Las frecuencias de resonancia de estos monumentos están bien definidas, aun teniendo éstos diferentes formas y tamaños. Las resonancias dominantes se sitúan entre los 95 y 120 Hz (dentro del registro propio de la voz masculina, que además es de fácil audición para el oído humano).
2. Otras frecuencias que se crean son los infrasonidos, que no son audibles por el oído humano, pero que sí se sienten corporalmente.
3. Los antinodos de las ondas estacionarias que se generaban se estabilizaban en las paredes exteriores y se pueden expresar teóricamente.
4. El resto de nodos y antinodos dados detrás de la fuente de sonido dependían de las características del recinto.

5. En algunos casos el arte rupestre que estos lugares poseen tiene similitud con los dibujos que forman las ondas estacionarias en los planos acústicos realizados sobre estos monumentos megalíticos, por lo que se relaciona con una posible representación metafísica de lo que la gente de la Prehistoria escuchaba pero no conocía.
6. Las tumbas-corredor, por su parte, funcionan como un resonador Helmholtz.
7. Se dan fenómenos de eco, reverberación y amplificación del sonido, aparte de que fuera de estos monumentos el sonido sale muy distorsionado, por lo que es incomprensible o bien este es inaudible.

Además, a todos estos aspectos hay que sumarles el contexto (Watson 2001: 178-192): oscuridad, aire enrarecido, estrechez y olor a muerto o putrefacción, unido quizás al resonar ronco de instrumentos de percusión junto con la voz humana, que remarcarían más si cabe la experiencia mística y sensorial en las personas (iniciados) que pudieran participar en los posibles rituales y ceremonias que allí debieron celebrarse. Todo esto en conjunto les pudo llevar a momentos de trance sobrenatural con la percepción físico-psicológica alterada en una forma similar a los que hoy día alcanzan los chamanes de diversos pueblos primitivos actuales.

Otra aportación reciente en el campo de la Arqueoacústica es la realizada por el investigador de la Universidad de Huddersfield Rupert Till (2009: 17-39). Ésta recoge el testigo de la anterior, para centrarse por el momento en el estudio de Stonehenge, realizando mediciones sonoras, como en la línea precedente, en el propio monumento y, sobre todo, en la reproducción de Maryhill Monument (Estados Unidos), aparte de revisar toda la literatura existente sobre este monumento en relación a sus propiedades acústicas. Sin embargo, este estudio incluye como novedad el uso de las nuevas tecnologías, y en concreto de la reconstrucción 3D y del software Odeon, lo cual le permite hacer sus pruebas acústicas de un modo más objetivo acercándose, mediante los datos arqueológicos que disponemos hoy día, al estado que tuvo este lugar en sus diferentes fases¹³ y no sólo a su estado actual, arruinado en parte y muy alterado tanto en su interior como en sus alrededores. Concluyen que el lugar fue construido con una finalidad acústica y visual premeditada en vista de los efectos acústicos que hallan en él, y esto pudo ser utilizado perfectamente en las ceremonias que se desarrollaron en este lugar durante la Prehistoria.

Otro tipo de estudio acústico es el que afecta a los instrumentos musicales hallados en el registro arqueológico, así como a las reproducciones experimentales que se hacen de ellos (Campbell y Mac Gillivray 2000, Dauvois 1999, Kunej 1997, Jansson 1986).

Con este tipo de investigación, que forma parte del estudio paleo-organológico (vid. supra), se busca comprobar qué recursos musicales y posibilidades acústico-sonoras poseen estos instrumentos musicales hallados en el registro arqueológico.

En último lugar, como última novedad dentro de la Arqueoacústica, se encuentra el estudio realizado por C. García Benito y M. Sebastián López (en prensa), que va un poco más allá en el campo de la Arqueoacústica, al investigar la relación acústica existente entre dos o más lugares con arte rupestre y sus zonas intermedias, usando para el mismo las nuevas tecnologías, como son los SIGs (Constantidinis 2004, Milekuz 2004, Tschan *et al.* 2000), que nos pueden retrotraer a épocas prehistóricas (Sebastián 2011). De esta forma, se tiene en cuenta el factor sonoro en los estudios de Arqueología del Paisaje que hasta ahora había quedado desatendido.

3. Consideraciones finales

Esta breve exposición en torno a la historiografía más relevante de los estudios de la música del pasado remoto junto con un breve análisis de sus herramientas metodológicas fundamentales nos ha permitido esbozar un marco general en el que se mueven estos estudios en la actualidad.

En primer lugar debemos siempre tener en cuenta que, a pesar de lo aparentemente novedoso de la propuesta, existe un corpus de literatura relacionada que ha de ser considerado para entender cuál ha sido la recepción de la música prehistórica y antigua en la literatura académica y cómo ha ido transformándose. La historiografía es por tanto fundamental no sólo para valorizar los estudios anteriores sino también para, desde un punto de vista crítico, tratar de desvelar el porqué de determinadas metodologías y propuestas teóricas que nos permitan enfrentarnos a nuestros propios estudios sobre los materiales arqueológicos desde perspectivas renovadas.

Por otro lado, como hemos visto, la metodología es muy compleja y requiere de continuos enfoques interdisciplinarios. Esto no supone en absoluto una característica que deba dificultar o ralentizar los procesos de investigación, sino que sitúa a la disciplina de lleno a la cabeza de nuevas teorías y metodologías científicas que están borrando los límites entre disciplinas. Es sin duda éste un momento excelente para emprender este tipo de estudios, ya que actualmente, y gracias al desarrollo de las tecnologías de la comunicación, es posible trabajar en proyectos científicos con equipos de especialistas de todo el mundo de forma rápida y eficaz.

En la actualidad un buen reflejo de la excelente salud de la que goza la Arqueología Musical es la publicación de una sección dedicada a diversos aspectos de la misma en el último volumen del Yearbook for Traditional Music del ICTM, en el que el actual coordinador del grupo de Arqueología Musical del ICTM, Arnd Adje Both, experto en arqueomusicología precolombina, es el editor invitado (Both 2009: 1-11). Así mismo, actualmente varios grupos de estudio dinamizan la investigación (ISGMA, ICTM Study Group for Music Archaeology, MOISA, Paleophonics, Archaeoacoustics in Britain) fomentando la puesta en común de distintas perspectivas, tan necesaria para la disciplina, así como los intentos de realización de proyectos europeos, que suponen la creación de lazos entre especialistas de varias áreas y con enfoques diferentes.

¹ Desde los años 80 la Etnomusicología Histórica retoma el interés por los procesos diacrónicos, y se diferencia principalmente de la Arqueología Musical en que la primera intenta conocer el pasado partiendo del presente.

² La traducción es mía. La mayoría de las veces la palabra aulos aparece erróneamente traducida como flauta, a pesar de que estos instrumentos dobles o simples siempre presentaban lengüetas. Por esta razón, considero más correcto conservar el nombre original del instrumento. En caso de preferirse utilizar una palabra castellana, sería más adecuado usar el término oboe, ya que la diferencia entre un sonido de lengüeta y el sonido dulce de la flauta, bien conocidos ambos en la Antigüedad, está implícita en la versión original. Del mismo modo, el Salpnix, instrumento de viento muy extendido en el mundo antiguo, tiene unas características peculiares y en consecuencia considero importante privilegiar el término original frente al de trompeta usado comúnmente.

³ Aunque esta disciplina se practicaba ya desde mucho tiempo antes, como lo demuestra la bibliografía (el caso más antiguo que conocemos es: DAUSSOIGNE-MEHUL, J.-L. 1848, "L'archeologie musicale". *Revue et gazette musicale de Paris*, XV: 135-137), tuvo un largo proceso de formación, consolidación y definición como tal hasta el inicio de los años 80.

⁴ Así podemos realizar tanto comparaciones de los restos arqueológicos musicales con los objetos musicales y sonoros de los pueblos primitivos actuales, como de este tipo de restos arqueológicos entre sí, independientemente de la época de la historia a la que pertenezcan.

⁵ Aunque ella se refiera con estos dos factores sólo a la Prehistoria, estos nos valen para cualquier época.

⁶ Estos deben ser los siguientes: datos generales (yacimientos, cronología, contexto arqueológico, etc.), datos técnicos (morfometría, materia, etc.), datos musicales (tipo de instrumento, familia, categoría, paralelos etnográficos, etc.) y bibliografía.

⁷ Sobre todo en los aerófonos donde mayores dudas en relación a esto nos encontramos.

⁸ De nuevo se alude al uso de la Arqueología Experimental para el estudio de los restos arqueológicos musicales, pero aquí sin mencionarse específicamente.

⁹ Se han hecho por ejemplo reproducciones de bramaderas, de algunas flautas como Divje Babe I, Isturitz, Geißenklösterle, l'Or, etc.; o de algunos carnyx como el de Deskford. A pesar de que son comunes las réplicas, es difícil encontrar ejemplos que se adecúen a las investigaciones realizadas. En este sentido, destacan también la cítara griega y los aulos reproducidos por Stephan Hagel y los laudes egipcios y coptos producidos bajo la dirección de Ricardo Eichmann.

¹⁰ Por medio de la voz, silbando o cantando, de modo suave ya que la propia resonancia de la cueva amplificaba los sonidos sin necesidad de ningún tipo de amplificador.

¹¹ Coincide en este punto con lo observado por I. Reznikoff y M Dauvois.

¹² Como por ejemplo Stonehenge, Newgrange, Louchcrew Cairn L, Louchcrew Cairn I, Chun Quoit, Maeshowe, etc.

¹³ Por el momento se han centrado en la fase 3c (1300 a. C.).

Bibliografía

Aiano, L. 2006. "Pots and drums: an acoustic study of Neolithic pottery drum". *EUROREA 3, Journal of Reconstruction and Experiment in Archaeology*: 31-42.

Aign, B. 1963. *Die Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus*. Tesis doctoral. Frankfurt am Main.

Alebo, L. 1986. "Manufacturing of drumskins and tendon strings for prehistoric musical instruments". En *The Second conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology, 2 vol.*, ed. LUND, C.S: 41-48. Stockholm: Publications of Royal Academy of Music^o 53.

Barker, N. 2007. "Un-discarded images: illustrations of antique musical instruments in 17th- and 18th-century books, their sources and transmission". *Early Music*, Vol. XXXV: 191-212.

Berrier, M. 2000. "Proposed Documentation and Storage of Data related to Acoustical Phenomena at Rock Art Sites". En *IRAC Proceedings American Indian Rock Art 26, 1*. Eds. Whitehead, P.; Whitehead, W.; Loendorf, L. y Breen Murray, W.: 7-18. Tucson, Arizona.

Blacking, J. 1976. "Dance, conceptual thought and production in the archaeological record". En *Problems in economic and social archaeology*, eds. Sieveking, G. G. Longworth, I. H. y Wilson, K. E.: 3-13. Londres: Duckworth.

Both, A. 2009. "Music Archaeology: some methodological and theoretical considerations". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 41: 1-11.

Buisson, D. y Dartiguepeyrou, S. 1996. "Fabriquer une flûte au Paléolithique Supérieur. Récit d'une expérimentation". *Antiquités Nationales* 28: 145-148.

Campbell, M. y Mac Gillivray, T. 2000. "Acoustics of the carnyx". En *Studien zur Musikarchäologie II. Musikarchäologie Früher Metallzeiten. 1st Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 18-24 may 1998*, eds. Hickmann, E.; Laufs, I. y Eichmann, R.: 357-363. Rahden/Westf: Verlag Marie Leidorf GmbH (Orient-Archäologie. Band 7).

Chappell, W. 1874 (2006). *The History of Music Vol.I: From the earliest records to the fall of the Roman Empire*, Londres: Elibron Classics.

Clodoré, T. y Leclerc, A. S. 2002. *Préhistoire de la musique. Son et instrument de musique des âges du Bronze et du Fer en France*. Nemours: Musée de Préhistoire d'Ile de France.

Constantidinis, D. 2004. "The interconnectivity of Cultural Sites: Sights and Sounds across a Landscape". *Enter the Past. The E-way into the Four Dimensions of Cultural Heritage, CAA 2003, Computer Application and Quantitative Methods in Archaeology, Proceedings of the 31st Conference, Vienna, Austria, April 2003, BAR International Series, 1227: 258-262*. Oxford.

Coumont, M. P. 2002. "Approche méthodologique de l'étude des instruments sonores en os de la préhistoire: aspects taphonomiques et fonctionnels". En *L'Industrie osseuse Pre-et-protohistorique en Europe. Approches technologiques et fonctionnelles, Actes du colloque 1.6, XIVe congrès de l'UISPP, Liège, 2-8/09/2001*, coord. Patou-Mathis M.; Cattelain, P. y Ramseyer, D.: 87-95. Liege.

Creed, J. 2000. "Reconstructing the Deskford carnyx". En *Studien zur Musikarchäologie II. Musikarchäologie Früher Metallzeiten. 1st Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 18-24 may 1998*, eds. Hickmann, E.; Laufs, I. y Eichmann, R.: 347-350. Rahden/Westf: Verlag Marie Leidorf GmbH (Orient-Archäologie. Band 7).

Dauvois, M. 1999. "Mesures acoustiques et témoins sonores osseux paléolithiques". En *Préhistoire d'os, recueil d'études sur l'industrie osseuse préhistorique offert à H. Camps-Faber*, V.V.A.A. : 165-189. Aix-Provence: Université de Provence.

D'errico, F. y Lawson, G. 2006. "The sound paradox: how to assess the acoustic significance of archaeological evidence?". En *Archaeoacoustics*, eds. Lawson, G. y Scarre, C.: 41-57. Cambridge.

Dragona-Latsoudi, A. 1977. "Μυκηναϊκόκιθαρῶδες από τη Ναυπλία". *Αρχαιολογική εφημερίς* 116, Atenas.

Eichmann, R. 1988 "Zur Konstruktion und Spielhaltung der altorientalischen Spießlauten. Von den Anfängen bis in die seleukidisch-parthische Zeit" *Baghdader Mitteilungen* 19: 583-625.

_____ 1999. "Präliminarien zur Rekonstruktion altorientalischer Lautenklänge" *Monumentum Marcelle Duchesne-Guillemin, Acta Iranica* 34: 505-515.

García Benito, C. 2011. "Methodology for the reconstruction of Aerophones of the Prehistory made of Bone, Antler or Shell". Comunicación presentada en *IV Jornadas de Jovens em Investigaçao Arqueológica*, Univerdade do Algarve, Faro (Portugal). 11-14 de mayo de 2011.

García Benito, C. y Sebastián López, M. (En prensa). "Methodology of Analysis and Modelling of the Sound for the Study of the Acoustic Relation between of Prehistoric Rock Art". En *Archaeologies and soundscapes. From the prehistoric sonorous experiences to the music of the ancient world. Acts of 15th Meeting of European association of Archaeologists. Riva del Garda 2009*. eds. Melini R.; Dimitriadis G. y Clodre-Tissot, T. Oxford: British Archeological Reports.

Ghirardini, C. 2008. "Filippo Bonannis's Gabinetto Armonico and the antiquarians' writings on Musical Instruments". *Music in Art* XXXIII/1-2: 169-206.

González, C. 2001. "Reconstitution d'une cithara romaine, à partir de sources écrites et iconographiques du I^{er} siècle apr. J.-C.". En *Archéologie et musique. Actes du colloque des 9 et 10 février 2001*: 72-81. Paris: Les Cahiers du Musée de la Musique.

Gressmann, H. 1903. *Musik und Musikinstrumente im Alten Testament: eine religionsgeschichtliche Studie*. J. Ricker: Gieszen.

Hagel, S. 2009. "Reconstructing the Hellenistic professional aulos" En *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica*, ed. M.C. Martinelli: 227-246. Pisa

_____. 2010. *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hahn, J. y Hein, W. 1998. "Experimentelle Nachbildung von Knochenflöten aus dem Aurignacien der Geißenklösterle-Höhle". *Archäologische Mitteilungen Aus Nordwestdeutschland*, Beiheft 19: 65-73.

Homo-Lechner, C. 1989. "Archéologue et musique ancienne". *La musique dans l'Antiquité, Les Dossiers d'Archéologie* 142, novembre 1989: 72-75.

_____. 1993. "Les méthodes en archéologie musicale". En *Le Carnyx et la Lyre. Archéologie musicale en Gaule celtique et romaine*, eds. Homo-Lechner, C. y Vendries, C. : 11-18. Besançon: Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon.

Hornbostel, E. M. 2001. "Los problemas de la musicología comparada". En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, eds. Cruces, F. et al.: 41-58. Madrid: Trotta.

Hortelano Piqueras, L. 2008. "Arqueomusicología. Pautas para la sistematización de los artefactos sonoros". *Archivo de Prehistoria Valenciana*, vol. XXVII: 385-395. Valencia.

Hunter, F. 2000. "Reconstructing the carnyx". En *Studien zur Musikarchäologie II. Musikarchäologie Früher Metallzeiten. 1st Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 18-24 may 1998*, eds. Hickmann, E.; Laufs, I. y Eichmann, R.: 341-345. Rahden/Westf: Verlag Marie Leidorf GmbH (Orient-Archäologie. Band 7).

Jahn, R. G., Devereux, P. 1996. "Preliminary investigations and cognitive considerations of the acoustical resonances of selected archaeological sites". *Antiquity* 70: 665-666.

Jahn, R. G., Devereux, P., Ibison, M. 1996. "Acoustical resonances of assorted ancient structures". *Journal of Acoustical Society of America* 99, 2, February: 649-658.

Jansson, E. V. 1986. "On the acoustics of the Bronze Lur". En *The Second conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology, 2 vol.*, ed. Lund, C. S.: 203-209. Stockholm: Publications of Royal Academy of Music n° 53.

Jiménez Pasalodos, R. 2009. "Iberian music through the looking glass: musical iconography from the East and West of the Iberian Peninsula during Protohistory". Comunicación presentada en *Drawing on the Musical Past: Music Iconology, Instrument Making, and Experimental Playing in Music Archaeology*, Research Center for Music Iconography, CUNY Graduate Center. Nueva York. Septiembre de 2009.

____ 2010 "Arqueología Musical y Etnomusicología: Por una interpretación etnomusicológica de los materiales arqueológicos". *Etno-Folk, Revista de Etnomusicología* (14-15): 637-654.

____ (En prensa). "The Lyres of the Far West: Chordophones on the Bronze Age Warrior Stelae of the Southwest of the Iberian Peninsula", En *Studien zur Musikarchäologie VIII*, Orient Archäologie 25, eds. Eichmann, R.; Jinjuan, F., y Koch, L.-C. Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf.

Jiménez Pasalodos, R. y Scardina, P. (En prensa). "The lyres on the Daunian Stelae. Towards a better understanding of chordophones in the Mediterranean iron Age". En *Proceedings of the 15th Symposium on Mediterranean Archaeology*, eds. Militello, P. y Oniz, H. Oxford: British Archaeological Reports.

Kenny, J. 2000. "Reconstruction of the Deskford Carnyx - An Ongoing Multidisciplinary Project". En *Studien zur Musikarchäologie II. Musikarchäologie Früher Metallzeiten. 1st Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 18-24 may 1998*, eds. Hickmann, E., Laufs, I., y Eichmann, R.: 351-356. Rahden/Westf: Verlag Marie Leidorf GmbH (Orient-Archäologie. Band 7).

Kilmer, A. 1971. "The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music." *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1971.

Kunej, D. 1997. "Acoustic results on the basis of the reconstruction of a presumed bone flute". En *Mousterian «bone flute» and others finds from Divje Babe I cave site in Slovenia*, Turk, I. et al.: 185-198. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni Center Sazu.

Lawson, G. 1999. "Getting to grips with Music's Prehistory: experimental approaches to function, design and operational wear in excavated musical instruments". En *Experiment and Design. Archaeological Studies in honour of John Coles*, ed. Harding, A. F.: 133-138. Oxford.

_____. 2011. (En prensa) "Antiquarians, Archaeologists and Music: a centre of music-archaeological discourse in mid-19th-century Britain". En *The Historiography of Music in Global Perspective*, ed. Mirelman, S. Piscataway: Gorgias Press.

Lindahl, A. 1986. "Simulated manufacture of Prehistoric ceramic drums". En *The Second conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology, 2 vol.*, ed. LUND, C. S.: 29-39. Stockholm: Publications of Royal Academy of Music^o 53.

Lund, C. S. 1981. "The archaeomusicology of Scandinavia". En "*Special Archaeomusicology*", *World Archaeology* 12, 3, févr. 1981: 246-265.

_____. 1998. "What is wrong with music archaeology? A critical essay from a Scandinavian perspective including a report about a new find of a Bullroarer". En *Hearing the past. Essays in Historical Ethnomusicology and the Archaeology of Sound -Table-ronde du Darwin Collège de Cambridge – déc. 1991*, Buckley, A. y Nixon, P.: 17-28. Liège: Université de Liège (ERAUL n° 86).

_____. 2010 (En prensa) "Music Archaeology in Scandinavia, 1800-1990". En *The Historiography of Music in Global Perspective*, ed. Mirelman, S. Piscataway: Gorgias Press.

Manzano, I. y Maqueda, R. 1997. "Zumbadoras en la prehistoria: reproducción experimental". *Boletín de Arqueología Experimental* 1, Universidad Autónoma de Madrid.

Martí Oliver, B.; Arias-Gago del Molino, A.; Martínez del Valle, R. y Juan-Cabaniles, J. 2001. "Los tubos de hueso de la Cova de L'Or (Beniarrés, Alicante). Instrumentos musicales en el Neolítico Antiguo de la Península Ibérica". *Trabajos de Prehistoria* 58, 2: 41-67.

Melini, R. 2008. "Possessed by the Great Mother: Music and Trance in ancient Pompeii and in the popular tradition of southern Italy". En *ICONEA 2008, Proceedings of the International Conference Of Near Eastern Archaeomusicology*: 1-11. Londres: ICONEA Publications.

Milekuz, D. 2004. "Listening to the Landscapes: Modelling Soundscapes in GIS". *Internet Archaeology*, 16.

Mirelman, S. 2009. "New Developments in the Social History of Music and Musicians in Ancient Iraq, Syria, and Turkey". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 41: 12-23.

Nettl, B. 2004. "Some Questions on the Relationship of Music Archaeology and Ethnusicology: Informal comments on constructing the past from the present". En *Studien zur Musikarchäologie IV: Music-Archaeological Sources: Finds, Oral Transmission, Written Evidence. Papers from the 3rd Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 9-16 June 2002*, eds. Hickmann, H.: 117-124. Rahden, Westf : Verlag Marie Leidorf.

Reznikoff, I 1987. "Sur la dimension sonore des grottes à peintures du paléolithiques". *Comptes rendus de l'Académie des Sciences, tome 304, série II*: 153-156 y *tome 305, série II*, Paris, 1987: 307-310.

Reznikoff, I. y Dauvois, M. 1988. "La dimension sonore des grottes ornées". *Bulletin de la Société Préhistorique Française* 85, 8: 238-246.

Sachs, C. 2006 (1940) *The history of musical instruments*. Nueva York: Dover Publications.

_____ 2008 (1943). *The rise of Music in The Ancient World*. Nueva York: Dover Publications.

Sebastián López, M. 2011. *Geografía del arte rupestre: Herramientas espaciales y TIG para el análisis de la distribución del arte rupestre levantino y esquemático en Aragón*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Zaragoza.

Till, R. 2009. "Songs of the stones: the acoustics of Stonehenge". En *The Sounds of Stonehenge*, ed. Banfield, S.:17-39. Oxford.

Tschan, A.P., Raczkowski, Q., Latalowa, M. 2000. "Perception and wiewsheds: are the mutually inclusive?". En *Beyond the Map: Archaeology and Spatial Technologies*, ed. Lock, G.: 24-48. Amsterdam.

Von Lieven, A. 2010. "Musicethnoarchaeology or The Fine Art of Selecting Fitting Analogies and Correctly Pinpointing Survivals". En *Studien zur Musikarchäologie VII. Musical Perceptions - Past and Present. On Ethnographic Analogy in Music Archaeology. Papers from the 6th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at the Ethnological Museum, State Museums Berlin, 09-13 September, 2008*, eds. Eichmann, R.; Hickmann, E. y Koch, L.-C. Rahden/Westf.: Verlag Marie Leidorf.

Waller, S. J. 1993. "Sound reflection as an explanation for the content and context of rock art". *Rock Art Research*, 10, 2: 105-113.

_____ 1999. "Legends of Echoes Linked through Acoustics to Prehistoric Art". *Journal of the Acoustical Society of America* 106: 2227.

Watson, A. 2001. "The sounds of transformations: acoustics, monuments and ritual in the British Neolithic". En *The Archaeology of Shamanism*, ed. Price, N. S., 178-192. Londres.

Watson, A. y Keating, D. 1999. "Architecture and sound: an acoustic analysis of megalithic monuments in prehistoric Britain". *Antiquity* 73, 280: 325-336.

Las lenguas de las musas: acerca de lengua, música y poesía en la Grecia arcaica y clásica

Guillermo García Ureña

Resumen

En el presente trabajo estudiamos la íntima relación entre lengua, música y poesía en la Grecia antigua y arcaica. Habida cuenta de que no hay notaciones musicales antiguas (antes del III. a. C), analizaremos el contexto griego desde un estudio interdisciplinar lingüístico, literario y filosófico. Esto mostrará una situación que indica otro modo de pensar la trabazón de estos campos de investigación, en virtud de: por una parte, la consideración del surgimiento de distintos modos poéticos y musicales a partir de sus respectivas tradiciones étnico-dialectales griegas, y cómo se generalizan para toda Grecia; por otra parte, la confluencia semántica de la poesía y la música, unido con sus implicaciones ético-prácticas; y finalmente, las relaciones de la lengua con el ritmo y el tono, así como con la música y el mito. A partir de estos puntos concluiremos que el respecto poético-musical no puede considerarse como una construcción añadida al lenguaje sino que en su mismo continente está ya un tratamiento específico de los contenidos, lo que modifica asimismo la metodología sobre los campos estudiados.

Palabras clave: géneros poéticos griegos, éthos musical, dialectos griegos, referencia metafórica.

Abstract

In this paper we study the close relationship between language, music and poetry in the classic and arcaic Greece. Because there isn't ancient musical notation (before III a. D), we analyze the greek context from the linguistic, poetic and philosophical interdisciplinary study. This will show a situation that suggest another way of thinking the connection of these research areas, under: on the one hand, we consider the emergence of poetic and musical modes from their respective ethnic-dialectal greek traditions, and their generalization to the whole Greece; on the other hand, we study the semantic confluence of poetry and music, and its ethical-practical implications; finally, we treat the relationships between the language and rythm and tone, and also music and myth. Then we conclude that the poetic-musical aspect isn't a simply artistic construction added to language: the poetical forms are different specific ways to present content, and modify the study fields methodology.

Keywords: Greek poetical genres, musical éthos, Greek dialects, metaphorical reference

1. Cuestiones previas

El presente trabajo tiene como cometido analizar la relación existente entre el campo poético, musical y lingüístico en el marco de la Grecia arcaica y clásica. Para su correcta realización es conveniente previamente explicitar algunos presupuestos interpretativos desde los que partimos. En primer lugar, no hay que suponer preliminarmente que los mencionados campos sean válidos como tales para cualesquiera épocas históricas, incluso allí donde nuestras categorías modernas son, de algún modo aunque fuera aparente, operativas, esto es, que produzcan o identifiquen un objeto de estudio. Con esto no negamos de entrada la validez de la delimitación de estos campos, sino que será puesto en cuestión su validez transhistórica, así como revisada su misma capacidad operativa no sea que ésta sólo sea posible en virtud de una reducción o modificación del objeto mismo de estudio.

En segundo lugar, hay que advertir al menos de dos restricciones que limitan la profundidad del trabajo. Por una parte, el *corpus* de documentos con los que nos enfrentamos está considerablemente incompleto: se han conservado muy pocas notaciones musicales, especialmente ausentes en las épocas arcaica y clásica (Comotti 1986: 3). No obstante, este vacío documental puede intentar suplirse con la ineludible recurrencia a los textos, tanto por lo que dicen de la música, como por cómo dicen (poética o musicalmente), y a las representaciones artísticas que hagan referencia a tales fenómenos. Sin embargo, quizá habría que pensar que la falta de notaciones musicales en épocas más antiguas no se deba tanto a una pérdida en la transmisión de la copia manuscrita cuanto a una efectiva carencia de la transcripción misma, esto es, quizá la falta de notaciones musicales escritas esté causada por la ausencia de la necesidad de hacer mención alguna, o incluso la imposibilidad de la misma en un contexto en el que no haría falta explicitar, habrá que ver por qué, las notaciones musicales (Comotti 1986: 8). Será precisamente en la indagación de esta última cuestión donde se hará patente muy notablemente la íntima conexión del aspecto musical con el aspecto lingüístico y métrico-poético.

Por otra parte, queda apuntar la otra restricción, mucho más estricta que la primera pero ya de algún modo dicho en ésta, en lo que respecta a las limitaciones del trabajo. El asunto, acaso a primera vista baladí, está en que el cometido de nuestro estudio estriba en analizar algo que de suyo no es, a su vez, contenido de estudio o teoría alguna, sino que son los restos, mas no por ello carecen de relevancia e importancia, de unas prácticas cuyo fundamento subyacía implícito y no había, por tanto, teoría o explicitación de las mismas. Con esto no queremos decir que no hubiese en Grecia reflexión sobre la música, sino que ésta estaba orientada a sus dimensiones didácticas o

paidéuticas (Gentili 1996: 20), y relativas al ἦθος (Wallace 1995: 17), así como al estudio de los intervalos (Comotti 1986: 4), por cuanto entrañan relaciones matemáticas y ontológicas, por ejemplo, en los pitagóricos (Henderson 1986: 341). La continuidad histórica de tales prácticas poético-musicales, de manera que lo escrito siglos después fuese fiel reflejo de lo anterior, es cuanto menos dudosa dado el carácter oral de la cultura griega (Gentili 1996: 23), frente a otras culturas posteriores de transmisión escrita. Además, la supuesta continuidad de estas prácticas acaso sólo ha sido posible en virtud de la explicitación y teorización de unas prácticas implícitas en las que no aparecían separadas unas partes que para la teoría posterior sí lo estarán. En este sentido, hay que tener en cuenta que la música griega arcaica y clásica era consustancial a muy distintas situaciones, como pueden ser, por ejemplo, competiciones gimnásticas, celebraciones festivas, cantos de trabajo o rituales sagrados (Fubini 2002: 41). La ejecución musical en estos usos estaba condicionada al momento, *hic et nunc*, en el que se interpretaba y, por tanto, podía variar según las circunstancias, aparte de que dado su carácter popular no teorizado ni escrito, cuando cambiaron los hábitos y las costumbres, también lo hicieron los rasgos musicales, los cuales se perdieron, ya que la transmisión de estos nunca fue escrita (Comotti 1986: 7). Esto podría parcialmente explicar la ausencia o desaparición de notaciones musicales en periodos tempranos de la Grecia arcaica y antigua, pero esta explicación resulta insuficiente si no se dilucida con ello cómo se configuraban los modos poético-musicales. El esclarecimiento de esta cuestión, como en adelante intentaremos desarrollar, tiene notables consecuencias metodológicas en lo que respecta al estudio de los mencionados campos por lo que toca a su íntima e inseparable interconexión en la Hélade, lo cual nos llevará a la defensa de la interdisciplinariedad para poder abordar fenómenos tales. Esto último a su vez abre otra problemática si consideramos la reunión de estos campos en Grecia, que actualmente son considerados como de suyo separados y autónomos, no sólo como una trabazón en el orden de lo que sería conocerlos (*modus cognoscendi*), sino también en el mismo orden de su constitución, de lo que los configura (*modus essendi*). Esta situación mostraría una considerable discontinuidad o ruptura en lo relativo a las consideraciones históricas que se han hecho acerca de música, poesía y lenguaje y, por tanto, la cuestión central sería discernir qué cambios hay con respecto a la Grecia clásica para que aquello que estaba aunado se fragmentara y deviniese objeto de estudio y teoría.

2. Situación de entrada: la conformación de la Hélade

Comenzaremos considerando cómo se ha configurado el horizonte lingüístico, poético y musical en la Hélade. De entrada, hay que recordar que lo que denominamos la Grecia arcaica o clásica es el conjunto de πόλεις producidas a

partir de sucesivas oleadas migratorias indoeuropeas que entrañan la distinción entre diferentes etnias y con ello, lo que es especialmente relevante, los diversos dialectos griegos de cada región. Además, estas etnias, según señala M. L. West, portaban consigo dispares tradiciones poético-musicales: "Clearly there were different regional traditions within Greece, some more innovative than others. The divergence probably began in the Mycenaean period, and continued further in the subsequent Dark Age" (West 1987: 3). Así, por ejemplo, de un origen dorio, surge el canto coral, del eolio la monodia, y del jonio, la poesía compuesta por metros y pies rítmicos. Convergían todas ellas en no tener producción musical polifónica en el sentido actual del término, según el cual en una composición hay distintas voces melódicamente independientes, sino homofónica, cuyas voces acompañaban a la voz principal, sea al unísono, sea a un intervalo de octava, o más tardíamente a uno de cuarta o de quinta (Comotti 1986: 13, Barker 1995: 41). Conviene resaltar, asimismo, que dentro de estas tradiciones había modos de hacer poesía distintos, por ejemplo, no es lo mismo la poesía yambo-trocaica que la poesía épico-dactílica, aunque ambos tipos de poesía se podría decir que pertenecen a un origen poético-musical jonio.

El resultado de esta convergencia de distintos pueblos generará la especial situación de presentarse, por una parte, la autonomía de las πόλεις y las distintas variantes dialectales a la vez que, por otra parte, el reconocimiento, pese a la diferencia, de que de algún modo eran parte de lo mismo, ya sea en reconocerse como griegos o hablantes del mismo idioma (ἑλληνίζειν), ya sea en celebraciones atléticas (panhelénicas), ya sea, por último, en las eventuales alianzas militares frente a invasiones exteriores. Esto dibujará en el imaginario griego una clara frontera que supondrá la delimitación de lo griego (idéntico a ser grecoparlante, ἑλληνίζειν) en contraposición a lo bárbaro (término, βαρβαρίζειν, que aquí únicamente designa a aquellos cuyo hablar no se entiende, reflejado en la palabra mediante la onomatopeya "bar-bar"); esta oposición en términos lingüísticos, que entrañará la exclusión de nuestro moderno presupuesto de la posible traducibilidad entre lenguas, para lo cual seguimos los trabajos de García Calvo (1973: 39) y de Martínez Marzoa (1999: 78), llegará hasta el helenismo donde aparecerán las primeras traducciones (el Antiguo Testamento de los *Setenta*) lo cual implica el viraje al mencionado presupuesto de intertraducibilidad. De este modo encontramos que: "lo cierto es que podemos recorrer toda la literatura griega, la conservada y las noticias que nos quedan de la perdida, hasta el siglo III, sin encontrar en ella nada que pueda llamarse traducción de lenguas extranjeras" (García Calvo 1973: 44). Evidentemente con anterioridad a la traducción textual habría trato comercial entre griegos y bárbaros pero esto se explica mediante la diferenciación realizada por Schleiermacher (2000: 25), entre propiamente un trabajo de traducción y la labor de interpretación, con un estatuto distinto al primero, pues

éste supone la explicitación, en mayor o menor medida, de la estructura lingüística, a diferencia del sentido aquí apuntado de interpretación, el cual opera no sólo en relación con otros idiomas sino también con respecto al mismo idioma hablado por distintos sujetos de dispares contextos culturales. Por una parte, en la interpretación se trata de posibilitar o de hacer efectivo un trato interpersonal: "práctica de intérpretes o truchimanes transmitiendo el mensaje entre interlocutores de diferente lengua" (García Calvo 1973: 44), por otra parte, en la traducción se trata de volcar un texto a otro idioma distinto del original, lo cual presupone que todas las lenguas particulares (latín, griego, hebreo, etc.) son variantes de habla de la lengua en general, si bien para llegar a esto habrá que esperar hasta prácticamente nuestra contemporaneidad y el llamado "giro lingüístico". Sin embargo, el hecho de que se lleguen a traducir obras es un paso previo al reconocimiento de la intertraducibilidad lingüística o, al menos tras el "giro lingüístico", puede parecer como la operatividad del mismo de un modo implícito y no teorizado.

En todo caso, no es ésta la situación que encontramos en la Grecia arcaica y clásica donde si bien puede haber interpretación, no hay traducción. De hecho, normalmente las referencias que se encuentran al hablar bárbaro son directamente obviando la diferencia (haciendo que los personajes bárbaros de la literatura hablen griego) o considerando su hablar no como otra lengua sino como un sonido ilegible que se asemeja, por ejemplo en la tragedia *Agamenón* de Esquilo (v. 1145), al trino de los pájaros. No obstante, esto no sucede porque lo bárbaro u "oriental" no influyera en Grecia, cosa que evidentemente sí hizo (West 1997), sino que lo que ocurre es que falta el concepto mismo de lengua puesto que sólo se considera una: la griega (recuérdese que "βαρβαρίζειν" indica balbucear, no propiamente hablar), donde no hay consideración sino de modos distintos de hablar, unos más relevantes que otros.

Acabamos de describir cómo en momentos cronológicamente distintos se asentaron en la geografía de la Hélade diversos pueblos indoeuropeos de hablas dialectales griegas con sus respectivas tradiciones poético-musicales los cuales, una vez asentados, se reconocieron entre sí como pertenecientes a lo mismo -lo griego- por oposición a otros pueblos -los bárbaros- de lengua ilegible. Por otra parte, no hay que confundir el reconocimiento como griego entre πόλεις con que éstas tengan unas relaciones armónicas o pacíficas, que precisamente no será lo usual. No obstante, queda por resaltar otra modificación más que sufrirá el horizonte heleno que configurará la estructura misma de Grecia en los siglos venideros. Esta modificación estriba en que el reconocimiento de lo mismo en la diversidad produce la escisión entre el origen de una cosa, y la validez y posibilidad de uso de la misma. Es decir, del reconocer los distintos dialectos con sus respectivas tradiciones poético-

musicales como parte de lo mismo (de lo griego) se siguió la posibilidad de uso de estas distintas tradiciones por parte de cualquier griego, sea cual sea su dialecto materno, utilizando, en mayor o menor medida, el dialecto de origen. De esta manera encontramos el caso de Tirteo de Esparta, que es un ejemplo más de entre muchos que pueden encontrarse, que siendo de origen dialectal dorio escribía elegías con la base jonia que le es propia a este tipo de composiciones. Con esto se deslinda, usando una terminología clásica en filosofía, la *quaestio facti* (cuestión de hecho), esto es, del origen fáctico de algo, de la *quaestio iuris* (cuestión de derecho), a saber, la validez de algo, que no es reductible a su origen. Así, si bien en mayor o menor medida se respetó y se mantuvo la unión de dialecto y modalidad poético-musical, no se ciñó, en cambio, al origen regional de esta unión. Este desarraigo no sólo conlleva la posibilidad de que cualquier griego pueda utilizar cualquier tipo de estas modalidades o tradiciones, sino que esta misma posibilidad modifica la noción de dialecto que hemos venido usando hasta el momento.

Con ello se ocasiona no sólo un distanciamiento con respecto al origen étnico o de un pueblo concreto, sino también respecto del dialecto materno mismo, lo que se produce en el momento en el que se reconoce que: en primer lugar, hay dialectos maternos distintos constatables en las referencias textuales a tal o cual pueblo concreto (véase, por ejemplo, la comedia *Lisístrata* de Aristófanes) o en inscripciones, y que tales dialectos se mantuvieron (aunque, evidentemente, evolucionaran como le es propio a toda lengua), hasta la época helenística con la aparición de la κοινή alejandrina, (Hoffmann, Debrunner, Scherer 1969: 193, Adrados 1999: 147) la cual coincide, no casualmente, con la disolución de las πόλεις; además de que, en segundo lugar, se usan modos poéticos de un origen étnico-dialectal que puede no coincidir con el dialecto materno del poeta, pese a lo cual el poema se mantiene -aparentemente, en mayor o menor medida- en el dialecto original del modo poético; como también, en tercer y último lugar, encontramos en esos modos unos términos y giros sintácticos propios a cada tipo particular de modo (incluso dentro de tradiciones de un mismo origen, recuérdese el ejemplo mencionado de la poesía yámbica y épica, ambas de origen jonio, pero distintas poéticamente), junto con una modulación del ritmo específica a cada tipo de poesía (con diferencias asimismo entre tipos de la misma tradición) y con un acompañamiento ya sea específicamente musical, ya sea gestual, propio a cada tipo de poesía. Por estas tres razones difícilmente –decíamos- podremos quedarnos únicamente en la noción de dialecto en lo tocante a la explicación del uso indistinto de los distintos modos poético-musicales, sino que habrá que considerar las distintas formas poéticas no como un arte que se hace en un determinado dialecto sino como siendo él mismo un cuasidialecto (Hoffmann, Debrunner, Scherer 1969: 87, Adrados 1999: 79).

Dijimos que los distintos hablantes dialectales (jonios, eolios, etc.) se reconocían entre sí como griegos, lo cual, si lo consideramos estrictamente desde una perspectiva lingüística, el fenómeno se explica como que se presenta el hablar de cada pueblo como una variante más de habla o *parole*, de lo que sería una y la misma lengua o *langue* (Saussure 2007: 63). Pues bien, según las tres consideraciones que se acaban de enumerar, las distintas modalidades poético-musicales no podrían ser tomadas como un añadido artístico (por ejemplo, el versificar) sobre la lengua, como desde nuestras categorías modernas usualmente haríamos, sino que se presentan como unas variantes de habla, especiales sin duda, de aquel hablar griego. Ahora bien, estas variantes de habla no corresponderán al habla llana o popular, sino que pertenecerán a aquel decir relevante, de eminente carácter público y oral, que, además, será el que deba transmitirse a las generaciones venideras, esto es, escribirse. Dentro de lo específico de este decir relevante estaría incluido, en un mismo nivel, tanto el qué se dice (que habrá de tener una cierta importancia) como el cómo se dice (las formas dialectales propias a cada modo concreto, unos giros sintácticos propios, así como de una disposición especial de las palabras que conformará pies rítmicos, metros, versos o cláusulas rítmicas de fin de frase).

Una vez realizada esta escueta introducción al horizonte poético y lingüístico griego, pasaremos a considerar más específicamente los campos de estudio aquí propuestos (música, poesía y lengua) para desentrañar así sus interconexiones al igual que la validez de su delimitación.

3. Ποίησης y Μουσική

Hemos hablado de unos modos o tradiciones poético-musicales de un origen étnico o regional que se podría decir que eran considerados como una variante de habla más dentro del horizonte griego. Esta variante de habla ha sido adrede denominada no rigurosamente por mor de una mayor comodidad y claridad expositiva, pero ya estamos en vías de establecer una terminología más específica. Previamente haremos una sucinta criba terminológica.

El término "poético" en el contexto griego resulta problemático por lo que respecta a su inicial falta de ámbito específico (viene del verbo ποιέω que designa simplemente el "hacer-producir"), por lo cual es poeta tanto lo que nosotros consideramos poeta como quien sabe hacer o construir, por caso, barcos. Será gracias a la importancia de la labor pública y social (Havelock 1963), y al carácter multiabarcante de lo que hoy nosotros denominamos "poética" por lo que acabará fijándose para ello un término tan general como "ποιητής". Empero, desde la perspectiva de la que partimos, no hay que caer en el error de considerar al poeta griego como alguien que cuenta cosas

hermosas o que, al contrario, según el fragmento 21D. de Solón citado por Aristóteles (*Metaph* 983 A), "mucho mienten los poetas" ("πολλὰ φεύδονται ἄοιδοί"), sino que de lo que aquí se trata es de hacer patente que el poeta habla de otra manera, en una especial variante de habla: se trata de un dicente relevante, cuyo decir es lícito transcribir para su mantenimiento. En este sentido no hay que confundir el hecho de que se pase a escrito con que ésta sea su finalidad: la escritura protege el texto para la posteridad, pero la "poesía" no tiene como fin la lectura sino la pública y oral reproducción, sin la cual pierde sentido el respecto musical, gestual y más aún el ámbito, valga la expresión, "pedagógico", teniendo en cuenta la transmisión oral propia a esta época. Será precisamente de la pérdida de esta tradición oral desde donde se pueda considerar el poema griego como texto literario, es decir, de lectura en silencio, sin considerar la declamación ni el acompañamiento musical, el cual proseguiría su evolución de manera independiente.

El término "musical" resulta también problemático como lo es "poético" por lo tocante a su polisemia. "Μουσικός" designa lo relativo a las Musas, aquello hecho con inspiración o incluso con "duende", ya sea "poesía", ya sea "música". De hecho, el solapamiento semántico es una muestra de la íntima conexión de estos campos en la Grecia arcaica y clásica y sus implicaciones pedagógicas: "bajo el punto de vista de su función paidéutica, la *mousiké*, entendida como unión de palabra, melodía y danza, fue sentida como la más eficaz de todas las artes para la educación del hombre" (Gentili 1996: 60). En su relación con la poesía, si consideramos que genealógicamente las musas son hijas de Μνημοσύνη, personificación de la memoria, veremos reflejado en el mito la suma importancia que tenía en la cultura oral la función del recuerdo. No obstante, el recurso a la memoria no remite únicamente a la capacidad del poeta de no olvidar largos conjuntos de versos, sino que apunta en dirección a otro problema sobre la constitución de la ποίησις en la Grecia clásica. Encomendarse a Μνημοσύνη es tener experiencia presente de un pasado mítico reproduciéndolo y transmitiéndolo al público mediante la μίμησις, sea heroico como en la *Ilíada*, sea divino como en la *Teogonía*, lo cual lleva al poeta a un estado similar al del vidente (Vernant 2001: 91). Además, explica el estado de cosas actual, en lo heroico como modelo de conducta y en lo divino como descripción de las fuerzas que configuran el orden del mundo (κόσμος); pero hay que añadir que el recurso de los mitos no se hace nunca unívocamente, de forma que su recurrencia -pese a que siempre esté referida a un pasado mítico y al mantenimiento de éste- sirve de motor de la evolución del pensamiento. De tal suerte que encontramos por doquier referencias a Homero o a Hesíodo reinterpretadas según el contexto, cuyo ejemplo paradigmático se encuentra quizá en Platón. Precisamente en un diálogo temprano suyo, el *Íón*, se discurre sobre el problemático estatuto de la poesía, donde se dice que el poeta es intérprete (ἑρμηνεύς) de los dioses, en el doble sentido de reproducir

o declamar y descifrar o comprender (Lombardo 2008: 58). En este sentido, pese a que el poeta sea un artesano (ποιητής), el diálogo concluye que éste no tiene una técnica o pericia (τέχνη) porque ello implicaría un saber concreto, la poesía, que fuese además de todas y cada una de las cosas de las que el poeta habla, por ejemplo, sabría de las artes médicas, marciales, adivinatorias, etc.; en vez de esto, el poeta, frente a los demás artesanos, está imbuido por la divinidad (ἐνθουσιασμός): “esto, que es lo más hermoso, es lo que te concedemos, a saber, que ensalzas a Homero porque estás poseído por un dios; pero no porque seas un experto (τεχνικόν)” (Platón 2006: 269).

Por último, se han usado términos como "modo", "manera" o "tradicción", que a partir de ahora serán sustituidos, para lo que seguimos a Martínez Marzoa (2005: 13) por el más concreto y específicamente sincrónico término "género". Acerca de éste hay que matizar que sólo está usado considerando el horizonte heleno que hemos marcado y de ninguna manera puede ser igualmente usado, por ejemplo el "género épico", para otras épocas, incluso la Grecia helenística o la Roma republicana, puesto que previamente habría que redefinir los presupuestos y el contexto base del que se parte que en muchos aspectos cambia completamente.

Así pues, las variantes de habla procedentes de tradiciones regionales las denominaremos de ahora en adelante con el sintagma "género poético-musical". Nótese que la ausencia del adjetivo “literario” se debe a que éste supondría obviar el aspecto musical y oral por las razones hasta aquí expuestas; a este respecto Gentili es contundentemente claro:

sería impropio, pues, denominarla «literatura oral», expresión que es de por sí un oxímoron, puesto que «literatura oral», de *littera* «letra del alfabeto», está conectada en su etimología con la escritura entendida en un contexto de civilización libresca como un auténtico y propio acto literario (Gentili 1996: 20).

4. Los géneros poéticos griegos desde un punto de vista formal

Pasemos a considerar con más precisión los distintos géneros que hemos venido mencionando. En primer lugar, trataremos aquéllos provenientes de la tradición jónica: épico, yambo-trocaico y elegíaco. Los dos primeros son considerados "estíquicos" (de στίχος, línea o verso), lo que se refiere a que son hechos a partir de un mismo patrón rítmico repetido línea tras línea sin estructura estrófica. El modo elegíaco en cambio sí tiene cierto patrón estrófico, pero reducido a su mínima expresión: se basa en la repetición de dos versos formando un dístico (δίστιχος), el cual se repite del mismo modo que en los otros dos, épico y yámbico, se repetía un solo verso. El patrón rítmico que se repite es un "metro" específico para cada caso. Así, por ejemplo, el hexámetro dactílico, el verso épico, se compone de seis metros dactílicos que

corresponden con el esquema de una sílaba larga (—) y dos breves (UU) las cuales pueden contraerse en una larga. Por tanto, estamos ante un patrón rítmico cuantitativo. A menudo el metro dactílico (—UU) se ha representado mediante las figuras musicales de una negra seguida de dos corcheas u otra negra. No obstante, podemos suponer que en la épica no había acompañamiento musical puesto que tampoco ha llegado ninguna notación musical, por tardía que sea, correspondiente a la épica. Tampoco parece que el rapsoda o el aedo cantara propiamente, sino que recitaba. En cambio, es probable que siguiese el ritmo a golpe de bastón marcando el inicio de metro, a modo de acompañamiento de percusión. A este respecto no deja de ser interesante la similitud entre el término ῥαπσωδός y ῥάβδος, "bastón", aunque etimológicamente la relación entre estos nombres haya sido rechazada (Lesky 1989: 33). Representamos a continuación el esquema métrico:

Esquema formal del hexámetro dactílico (Tabla 1).

—	UU	—	U								
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	U

La elegía, procedente de la Frigia (Adrados 1999: 155) mas nos es velado si tiene alguna conexión formal con el modo armónico frigio, iba acompañada seguramente de algún instrumento de viento (αὐλός), pero es probable que también fuese, junto con la poesía yámbica, declamada y no cantada (Lesky 1989: 133). En el caso de los yambos también había acompañamiento de flauta, atestiguado por Jenofonte (*Symp.* 6, 3). Según indica Lesky a partir de otras fuentes más tardías como Ateneo (14, 636b), la poesía yámbica podía, asimismo, verse junto con instrumentos de cuerda, pero no hay seguridad de que esto fuese lo común.

En segundo lugar, tenemos la tradición eólica, característica por usar versos sin metros, con un número fijo de sílabas en una disposición determinada de sílabas breves y largas que configuran el patrón rítmico. Este modo poético-musical es más propicio a la formación de estrofas pero también se encuentran ejemplos estíquicos. Pongamos, como ejemplo de entre los múltiples tipos de versos eolios, el esquema formal del verso gliconio.

Esquema formal del verso gliconio (Tabla 2).

x	x	—	U	U	—	U	—
"x" indica que resulta indiferente la longitud de la sílaba con tal de que no sean ambas breves.							

Este tipo de tradición incluía varios tipos de instrumentos (λύρα, φόρμιγξ, κίθαρις, etc., y seguramente también el αὐλός) y el canto en vez de la recitación.

En tercer y último lugar está la tradición doria, que asimismo no utiliza metros, ni tampoco se conformará a partir de la fijación de versos por un número de sílabas, sino que los versos podrán ser desiguales unos respecto de otros, hasta configurar una estrofa que se va repitiendo, generalmente formando tríadas. Esta tradición es quizá la más apegada al respecto musical puesto que incluye, seguramente a una escala mayor, los mismos instrumentos que en el caso eolio, así como el canto, junto con la danza o la interpretación o gesticulación dramática.

A estos esquemas rítmicos se llega a partir del análisis métrico de los distintos versos aunque la muestra del esquema mismo es un producto muy tardío en relación a los siglos de práctica oral e implícita. Ahora bien, el hecho de que la práctica derivase de tradición oral y con el subsiguiente saber implícito supuso que no hacía falta anotar o explicitar muchos aspectos como, por ejemplo, las líneas melódicas, de las cuales no hay ninguna notación que sea anterior al siglo V a. C. Además, a este aspecto se le sumaría el que seguramente los aspectos melódicos "tenían que ser sencillos, regulares y fáciles de seguir a compás por todo el coro", precisamente por la combinación, en el caso de la poesía coral, de la realización de "pasos y figuras de danza a veces, si no complejas, aparatosas, y con número de coreutas bastante crecido en muchos casos, de una a dos docenas y quizá más en ocasiones" (García Calvo 2006: 1269).

Sin embargo, esta pérdida no debe hacer pensar que únicamente nos ha llegado un texto literario, pues en aquello que de entrada vemos un texto se encuentran los patrones rítmicos según los cuales se declamaba o cantaba y tañía o tocaba los instrumentos musicales; cuestión que a su vez, como más adelante trataremos, tendrá implicaciones de índole ético-práctica, como también acerca del contenido (lo que se dice), en tanto que el continente (el cómo se dice) juega un papel fundamental.

En lo que se refiere a los patrones rítmicos, West (1992: 137) sopesa, por ejemplo, que el metro dactílico puede racionalizarse como un compás de 2/4 donde la parte fuerte (ἄνω - *arsis*) recaería en la primera sílaba, y la parte débil (κάτω - *basis*) en la otra parte del metro. En la misma línea Crusius (1987: 32) ha interpretado el trímetro yámbico como un 3/4 (en la primera sílaba de cada metro yámbico puede variar la longitud).

Esquema formal del trímetro yámbico (Tabla 3).

—	—	U	—	—	—	U	—	—	—	U	—
U				U				U			

No obstante, la consideración del compás es polémica pues acerca del mismo tipo verso puede haber distintas interpretaciones, problemática mucho más palpable cuando se consideran los patrones rítmicos eolios o dorios en tanto que no operan a partir de metros, por lo que los distintos intérpretes se ven obligados a realizar múltiples cambios de compás en el mismo verso para cuadrar las cuentas.

5. En torno a lengua, ritmo y tono

Tratemos ahora ciertas cuestiones referentes a la relación que tiene la lengua con el ritmo y con el tono. Este procedimiento nos llevará a una suerte de hipótesis genealógica al considerar en la misma estructura lingüística (*langue*) ya una apertura al ámbito poético-rítmico y musical, donde las variantes de habla de género poético-musical griegas serían un caso extremo. Para ello se compararán aspectos lingüísticos del ritmo y del tono, así como de la relación entre música, lenguaje y mito, con la situación griega en la que hemos considerado lícito estimar los distintos géneros como variantes de habla del griego clásico.

En lo que respecta al ritmo, encontramos que toda producción lingüística, así como en general cualquier cosa (García Calvo 2006: 64), está insertada en fluctuaciones rítmicas para adquirir estatuto como cosa. Lo constitutivo al ritmo en algo-x sería la discontinuidad en su presencia, la alternancia entre ese algo-x y otro-y, y el retorno desde ese otro-y a algo-x nuevamente (García Calvo 2006: 71). Veamos esto desde una perspectiva musicológica: en un instrumento de percusión para que un silencio tenga estatuto como tal en una serie, éste debe tener una duración determinada, esto es, ser finito (discontinuo) y contraponerse a otro distinto de sí, a saber, los sonidos (alternancia), que a su vez se delimitan en oposición a otros sonidos o silencios (retorno). Esto, desde una perspectiva lingüística, entraña que para que la sección silábica tenga estatuto como tal, ha de diferenciarse con respecto a otra sílaba y, por tanto, cualificarse en algún aspecto que la otra no tiene: tal aspecto será, por ejemplo, la oposición entre acentuada y no acentuada, o también en el caso del griego clásico, entre larga y breve. Pues bien, la oposición lingüística entre sílabas marcadas y sílabas no marcadas rítmicamente, que se encuentra insita a toda producción lingüística, puede verse modificada por la práctica poética que fija la regularidad con la que el ciclo marcado/no marcado se produce, lo cual significa el paso de la rítmica a la

métrica. No obstante, no hay que confundir el origen de la métrica a partir de la rítmica con que éstas se identifiquen entre sí, puesto que la métrica, en tanto que artificio sobre la lengua, podía modificar rasgos como la cantidad silábica según las necesidades de la composición (Pöhlmann 1995: 6). Esta regulación métrica, junto con los mencionados giros sintácticos, términos y temáticas específicas, harían del lenguaje poético un modo de hablar especialmente solemne y relevante, bien distinto al habla cotidiana y pedestre (πεζός λόγος, "decir de a pie"). Eso sí, que la práctica poética fije la regularidad del ciclo rítmico no supone que el poeta "elija" componer en verso épico o en verso yámbico, sino que según se trate de ciertas cuestiones en, y acerca de, un contexto determinado se dice de ciertas maneras. Con otras palabras: no es tanto lo que uno elija, recuérdese lo dicho acerca de que no es un saber o técnica, sino lo que dicte en los oídos la musa que en el caso de la *Teogonía* (v. 22) de Hesíodo, "bello canto dieron" (καλὴν ἐδίδαξαν ἄοιδῆν) que en este caso fue de forma hexamétrica; por ende, no es una variante de habla cotidiana sino que es una variante de habla poético-musical, esto es, la lengua de las musas.

Por ello, no es que al lenguaje se le añada ritmo, sino que "así como no puedo discurrir de ritmo o de otra cosa sin algún lenguaje, así no puedo hablar ni decir nada sin algún ritmo" (García Calvo 1975: I), ritmo el cual está presente en todas y cada una de las cosas y que en la variante de habla de género aparece en una sucesión aritmética.

En lo que respecta al tono, nos remitiremos al estudio de las modalidades de frase según la altura del tono que se vaya usando, donde García Calvo (1979: 156) distingue entre tres alturas: un tono normal de habla, uno más alto (usado, por ejemplo, en el final de las interrogaciones) y otro más bajo (p. ej. en el final de las enunciaciones). Las modalidades de frase son, a grandes rasgos, cinco: evocar o llamar, ben- o maldecir, ordenar o rogar, preguntar y, por último, decir o enunciar. Pues bien, la distinción pragmática entre estos tipos en muchas ocasiones sólo se puede dilucidar únicamente por el tono de frase usado y, de hecho, en una obra de García Calvo se llega a señalar que conocer el sentido de una frase por el significado de las palabras, o por la abstracción mental que ellas produzcan son procedimientos "posteriores y fundados de algún modo en los musicales, bien podemos concluir que en el origen del sentido de una frase consistía en su música, con añadimiento de algunos gestos"(García Calvo 1979: 179). A esto añade la hipótesis de que probablemente tanto el bebé como también, desde una hipótesis "mítica", las primeras sociedades humanas, comenzaran a aprender el idioma precisamente gracias a los distintos tonos de las frases que se usen. Esta correlación entre tono y significado es concordante con los enfoques estructuralistas, que consideran que la estructura formal, sea del lenguaje, sea de la música, el mito o incluso de las matemáticas, está

articulada a partir de un sistema de sonidos y un sistema de sentidos (Pardo 2001: 56), donde desde la selección de signos -notas, sílabas- y su combinación, se traban las frases -lingüísticas o melódicas- (Schaeffer 1966: 299). Ahora bien, esta articulación es distinta según qué campo se trate: en la lengua encontramos igualmente patentes ambos sistemas, lo cual no ocurre en el caso de la música o el mito, en los que se produce, respectivamente, carencia de sentido y de sonido. De esta manera dirá Lévi-Strauss:

las estructuras musicales están desplazadas hacia el lado del sonido (menos el sentido), las estructuras míticas hacia el lado del sentido (menos el sonido), [...] si la música y la mitología se definen, cada cual por su lado, como lenguaje al cual se le hubiera quitado algo, una y otra aparecerán como derivadas con respecto a él. En esta hipótesis, música y mitología se tornarán subproductos de una traslación de la estructura, operada desde el lenguaje (Lévi-Strauss 1971: 584).

Esto no quiere decir que la labor musical carezca de sentido, sino que en su sola estructura no presenta de entrada ninguno, lo cual se puede solventar añadiendo letra y, lo que es mucho más relevante, genera una situación en la que el significado no se da unívocamente, sino que deja abierta una multivocidad semántica en la que “el oyente, antes que nada un sujeto parlante, se sienta irresistiblemente empujado a suplir este sentido ausente” (Lévi-Strauss 1971: 585). Además, esta carencia está referida al aspecto de la estructura o lengua, pero por la parte de las ejecuciones o del habla, aparecen aunados en el caso griego, en distintos grados, mito y música. Pues la carencia de sonido del mito también tiende a ser suplida:

[hay] del lado del sonido, un vacío virtual, que el narrador experimenta la necesidad de colmar mediante procedimientos diversos: efectos vocales o de gestos que matizan, modulan y refuerzan el discurso. Ora canta o salmodia el mito, ora lo declama; y la recitación va acompañada casi siempre de gestos y de fórmulas estereotipadas (Lévi-Strauss 1971: 585).

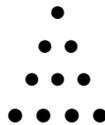
Así, en cada género poético-musical hay un equilibrio distinto de estos dos polos, con una mayor primacía del respecto mítico, desde la casi completa ausencia de la música en la épica, hasta un mayor peso en la tradición eolia y doria.

6. Los intervalos y el ἦθος poético-musical

Al comienzo de este trabajo se dijo que no había en Grecia una explicitación teórica de los presupuestos poético-musicales de sus composiciones, pero sí había, en cambio, reflexión acerca de los intervalos y las armonías por cuanto expresaban el orden del mundo o implicaban modelos, en algunos casos enfrentados, de la παιδεία o educación.

En el caso de los intervalos podemos encontrar, aunque de un modo textual difuso, la medición de los intervalos musicales en el contexto pitagórico a través del triángulo equilátero del Τετρακτύς, que mostramos más abajo representado. En la disposición de los puntos que forman el triángulo se encuentran, entre otras cosas en principio no relevantes para esta temática, los distintos intervalos según qué longitud de tramo se use en una cuerda que en cada caso está a la misma tensión (Martínez Marzoa 1995: 28). Conforme a esto, el primer punto respecto de los dos siguientes corresponde con la octava (1/2); los dos puntos en relación con los tres siguientes son la quinta (2/3) y, por último, los tres puntos con respecto a los cuatro finales conforman la cuarta (3/4).

Representación del Τετρακτύς (Tabla 4).



Por otra parte, la distinción clásica de las escalas y los modos de origen musical griego es mucho más tardía que la época que nos ocupa. Empero, que no hubiese teoría musical explícita no significa que tales modos no existiesen desde mucho tiempo atrás. Así, encontramos en Platón (*República* 399a) la distinción entre la armonía lidia mixta, lidia tensa, jonia, doria y frigia. No obstante, en ese mismo pasaje se dice que "por lo que toca a la armonía y ritmo, han de acomodarse a la letra" (καὶ μὴν τὴν γε ἄρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ) (1949: 25). Cuestión que apoya nuevamente el estudio del verso griego como englobador de los aspectos lingüísticos, rítmicos y musicales y que, en definitiva, describe la poca elaboración musical griega si la comparamos con lo que ha devenido después la música occidental, debido con toda probabilidad a la mutua dependencia entre los campos y su falta de total autonomía.

En lo que respecta al ἦθος poético-musical, la figura central es Damón de Atenas y, no obstante, apenas quedan fragmentos de él, pero de quien se dice que influyó en los pitagóricos y en Platón, y que, dentro de las distintas armonías, consideraba que únicamente la doria y la frigia inducían a la virtud (Comotti 1986: 28). Esto se explica por la ya aducida cuestión de que el término "μουσική" recoge toda una serie de manifestaciones culturales que para nosotros están separadas. Es decir, la armonía musical se consideraba beneficiosa o perjudicial en la medida en que su práctica iba acompañada de un tratamiento específico del contenido, de la danza o la gesticulación, que impulsaba y enseñaba ya sea a la valentía y el bien público, ya sea al hedonismo y el goce particular. Por ello, el hombre bien instruido y culto era el

μουσικὸς ἀνὴρ (Comotti 1986: 5), quien de veras era armónico en su vida, como indica el *Laques* (188d) de Platón:

...me complazco extraordinariamente al contemplar al que habla y lo que habla en recíproca conveniencia y armonía. Y me parece, en definitiva, que el hombre de tal clase es un músico que ha conseguido la más bella armonía, no en la lira ni en instrumentos de juego, sino al armonizar en la vida real su propio vivir con sus palabras y hechos, sencillamente, al modo dorio... (Platón 2006: 465).

En esta línea se halla esclarecedoramente también el *Fedón* (60e), donde Sócrates dice que en sueños una voz le exhortaba:

«¡Sócrates, haz música y aplícate a ello!» Y yo, en mi vida pasada, creía que el sueño me exhortaba y animaba a lo que precisamente yo hacía, como los que animan a los corredores, y a mí también el sueño me animaba a eso que yo practicaba, hacer música, en la convicción de que la filosofía era la más alta música, y que yo la practicaba. (Platón 2004: 33).

7. Implicaciones

El desarrollo que hasta aquí hemos realizado tiene varias consecuencias metodológicas. En primer lugar, resulta ilícita la precisa separación de los campos mencionados, dado que, como hemos intentado mostrar, estos están constitutivamente unidos en la Grecia arcaica y antigua. Otra cuestión será que por la actual manera de compartimentar los estudios se privilegien según de qué disciplina se parta, unos u otros campos, si bien la interconexión de los campos modifica considerablemente el estatuto individual de cada uno. De este modo, las fronteras de los campos de estudio se han mostrado a lo largo de este trabajo desplazadas en algunos casos: allí donde desde nuestra actual visión vemos un artificio artístico, en Grecia había una variante de habla de género; donde vemos mero texto, en Grecia estaba el patrón rítmico al que tenían que ceñirse tanto la recitación como los instrumentos musicales. En esta línea quisimos hacer patente que el lenguaje, tanto el griego como el moderno, opera por fluctuaciones rítmicas que en su modulación habíamos encontrado parte de los géneros poéticos griegos. Asimismo, frente a la explicación del sentido del lenguaje a partir de las imágenes mentales del hablante, habíamos encontrado que la modulación tonal del habla era con respecto al significado no sólo una posible causa, sino también el actual modo de distinguir en determinados contextos un significado de otro según las distintas modalidades de frase; así, en los géneros griegos el tono de las frases estaba asimismo regulado según las exigencias poético-musicales.

En segundo lugar, se estaría cometiendo un anacronismo si se aplicaran las categorizaciones modernas de la literatura al ámbito heleno por las siguientes razones. Si todo lo que estudia la literatura o la filosofía está unido con la

música y el ritmo, difícilmente podría ser pertinente la reducción a mero texto aquello que en ningún momento tiene como finalidad la escritura sino la reproducción pública con todas las derivaciones que pueda implicar: el aspecto de celebración, la implicación social, pedagógica, de clara implicación política, religiosa, etc. Además, si se parte de la consideración de que el *corpus* griego está compuesto por mero texto, de modo que las clasificaciones que se hicieran fuesen del tipo de "filosofía", "poesía", "teatro", "historia", "teología", etc., entonces se cometerían, como de hecho ocurre, desbarajustes en el estudio de los contenidos. Por ejemplo, se suele considerar a Parménides o a Jenófanes como filósofos, obviando con ello que el primero forma parte de la tradición épica -un caso raro, pero partícipe- y el segundo es un poeta elegíaco más. Este modo de operar limita notablemente las posibilidades del alcance de las investigaciones, como también su potencia hermenéutica, al prescindir, en algunos casos, de los aspectos no solo musicales, sino también sociales y pragmáticos en los que surgieron las composiciones y, en otros casos, al dejar de lado a ciertos autores por una previa clasificación *ad hoc* que los excluía del campo en particular, por caso, del filosófico. En este modo de proceder habrá textos en los cuales los rasgos poético-musicales se tomen como mero ornato añadido al verdadero contenido filosófico, y habrá otros en los cuales únicamente se miren los rasgos artísticos eludiendo lo que de interesante pudiera tener para el pensamiento. Resulta interesante a este respecto recordar la postura metodológica de Cornelius Castoriadis, quien aconsejaba para comprender el universo griego recurrir a los llamados historiadores, a la tragedia o a la lírica antes que partir de sistematizaciones filosóficas posteriores y aplicar su esquema indistintamente a toda Grecia (Castoriadis 2006: 48).

Cabría intentar defender la categoría "literatura" al contraponer a los géneros poéticos el caso de la prosa, pero incluso allí no sería válida la escisión de los campos estudiados de modo que tal prosa fuese solamente mero texto. Esto se debe a que la llamada prosa, que distingue entre prosa histórica y prosa retórica (u oratoria), tiene, en cada caso aunque de un modo más laxo que en los géneros antes estudiados, tanto algún cuidado rítmico y de declamación, como también un carácter público. El cuidado está en el caso de la prosa histórica en lo que respecta a la longitud de los tramos de frase junto a una "desmetrificación del verso, desregularización de la poesía" (García Calvo 2006: 1391), de ahí que se le haya llamado también prosa "paralelística". Por otra parte, en el caso de la prosa oratoria, el cuidado estriba en la regularidad de la cadencia rítmica de la frase, especialmente en lo que respecta a los finales de frase. Sin embargo, claro está, todo ello de un modo más descuidado que en poesía, pues si no, no sería prosa.

En tercer lugar, del mismo modo que la reducción de los géneros poético-musicales a mero texto ha sido criticada, asimismo la consideración de los

textos desde una perspectiva según la cual estos son o verdaderos o falsos es a nuestro parecer errónea. Este error es propiciado por la ya comentada separación entre el contenido y el modo en que se dice, y a una concepción de la referencialidad del texto hacia el mundo específicamente científico-descriptiva. Este problema puede abordarse en dos niveles. En el primero, si recordamos las modalidades de frase (interrogación, evocación, etc.), solamente de una, la enunciativa, era susceptible la aplicación de los valores de verdad o falsedad. Atribuir la dicotomía verdadero/falso a las demás modalidades ha sido denominada "falacia descriptiva" (Austin 1998: 43), y consiste, por ejemplo, en trasladar una pregunta a estilo indirecto de modo que queda formulada enunciativamente: "¿sabes cantar bien?" a "X dice que si sabes cantar bien". Entonces, cuando en un texto poético-musical griego se reducen a enunciación veritativa o se relegan los aspectos dramáticos, vocativos, desiderativos, etc., como mero ornato, con ello se está efectuando a cada paso la llamada falacia descriptiva, además de que se aplanando el contenido, que difiere dependiendo del cómo se diga. Por ejemplo, en el género épico se encuentra un patrón rítmico que se repite verso tras verso (poesía estíquica) y, por tanto, de lo que se parte es de "un «siempre lo mismo» que se da por supuesto y partiendo del cual, y por así decir dejándolo atrás, se constituye esto y lo otro y lo de más allá" lo que entraña "un gusto por el rasgo individual, un recrearse en la irreductibilidad de cada cosa" (Martínez Marzoa 2005: 22).

En el segundo, la aplicación omnimoda de la referencia descriptiva anularía otros vehículos igualmente legítimos y aun irrenunciables del pensamiento como puede ser la metáfora, "*elementos básicos del lenguaje filosófico, «transferencias» que no se pueden reconducir a lo propio, a la logicidad*" (Blumenberg 2003: 44). Aún más, en textos donde por su carácter mítico, o por su derivación práctica inmediata como pueden ser las ejecuciones poético-musicales que incluyen una interacción entre intérprete(s) y público, se podría hablar, siguiendo a Ricoeur, de una "referencia metafórica". Ésta consistiría en atribuir al texto un modo de referencia que, suprimiendo la referencia descriptiva mediante la metáfora, establecería nexos entre cosas que no se pueden decir de manera directa, pero que amplían el horizonte existencial de los oyentes, exhibiendo una "redescripción" del mundo "en la medida en que narrar, recitar, es rehacer la acción según la invitación del poema" (Ricoeur 1995: 152; 2001: 287).

En cuarto y último lugar, a partir de lo que acabamos de argumentar se sigue que difícilmente se podrá acotar un texto como exclusivamente teórico, sino que, sin necesidad de estar ante un texto prescriptivo, todo texto poético-musical griego tiene un aspecto performativo o resignificador de las formas de vida para el público o comunidad ante el que se reproduce. Así, incluso los

textos más abstractos repercuten y transforman el modo de estar en el mundo (Hadot 2006).

En definitiva, se trata de intentar no descuidar un fenómeno tan complejo en sus múltiples gradaciones como es la música, el mito y la poesía griega, en cuya intersección se halla la comprensión de una época, y aun también, por contraposición, parte de la nuestra.

En realidad el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte de esta prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos. El horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos "horizontes para sí mismos". (Gadamer 2007: 376).

Bibliografía

- Adrados, F. R. 1999. *Historia de la lengua griega*. Madrid: Gredos.
- Austin. 1998. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Barker, A. 1995. "Heterophonia and Poikilia: Accompaniments to Greek Melody", en *Mousike. Metrica ritmica e musica greca. In memoria di Giovanni Comotti*. Italia: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali Pisa-Roma.
- Blumenberg, H. 2003. *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta.
- Castoriadis, C. 2006. *Lo que hace a Grecia. Seminarios 1982-1983*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Comotti, Giovanni. 1986. *La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner.
- Crusius, F. 1987. *Iniciación en la métrica latina*. Barcelona: Bosch.
- Fubini, Enrico. 2002. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Gadamer, H-G. 2007. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- García Calvo, A. 1973. "Apuntes para una historia de la traducción", en *Lalia*, Madrid: Siglo XXI.
- ____ 1975 (reed.1989). "Del ritmo del lenguaje", en *Hablando de lo que habla*. Madrid: Lucina.
- ____ 1979 (reed. 1991). *Del Lenguaje*. Madrid: Lucina.

- _____. 2006. *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*. Madrid: Lucina.
- Gentili, Bruno. 1996. *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Hadot, P. 2006. *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela.
- Havelock, Erick A. 1994. *Prefacio a Platón*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Henderson, Isobel. 1986. "Ancient Greek Music", en *Ancient and Oriental Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Hoffmann, O.; Debrunner, A.; Scherer A. 1986. *Historia de la lengua griega*. Madrid: Gredos.
- Lesky, A. 1989. *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Gredos.
- Lévi-Strauss, C. 1976. *El hombre desnudo. Mitológicas IV*. México: Siglo XXI.
- Lombardo, Giovanni. 2008. *La estética antigua*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Martínez Marzoa, F. 1995. *Historia de la Filosofía Antigua*. Madrid: Akal.
- _____. 1996. *Ser y diálogo. Leer a Platón*. Madrid: Istmo.
- _____. 1999. *Lengua y tiempo*. Madrid: Visor.
- _____. 2005. *El saber de la comedia*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- _____. 2006. *El decir griego*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Pardo, J. L. 2001. *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid: Akal.
- Platón. 1949. *República*. Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales.
- _____. 2004. "Fedón", en *Diálogos III*. Madrid: Gredos.
- _____. 2006. "Ión", en *Diálogos I*. Madrid: Gredos.
- _____. 2006. "Laques", en *Diálogos I*. Madrid: Gredos.
- Pöhlmann, E. 1995. "Metrica e ritmica nella poesia e nella musica greca antica", en *Mousike. Metrica ritmica e musica greca. In memoria di Giovanni Comotti*. Italia: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali Pisa-Roma.
- Pöhlmann, E.; West, M. L. (eds.). 2001. *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.

Ricoeur, P. 1995. *Tiempo y Narración I*. México: Fondo de Cultura Económica.

____ 2001. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad / Trotta.

Saussure, F. 2007. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Schaeffer, P. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.

Schleiermacher. 2000. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Gredos.

Vernant, J-P. 2001. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel.

Wallace, R. W. 1995. "Music Theorists in Fourth-Century Athens" en *Mousike. Metrica ritmica e musica greca. In memoria di Giovanni Comotti*. Italia: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali Pisa-Roma.

West, M. L.. 1987. *Introduction to Greek Metre*. Oxford: Clarendon Press.

____ 1992. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.

____ 1997. *The East Face of Helicon*. Oxford: Clarendon Press.

Quatro estudos de caso sobre a música e a identidade em Portugal, Cabo Verde, Moçambique e Brasil¹

Ana Flávia Miguel

Isabel Castro

Flávia Duarte Lanna

Alexsander Duarte

Resumo

A construção de identidades é um processo que manifesta uma forma de estar no mundo em permanente movimento. Este movimento de pessoas entre o rural e o urbano ou entre o local de origem e o local de acolhimento estabelece e define a autenticidade do universo musical com a “música que nos torna diferentes das outras pessoas” (Stokes 1994).

A partir do triângulo Portugal, África, Brasil, procuraremos abordar os conceitos de música e identidade e apresentaremos quatro trabalhos, sendo dois estudos de caso e dois trabalhos com pesquisa de campo a desenvolver, em lugares geográficos diferentes, contextos distintos, mas que têm em comum a cultura e a língua portuguesa que, como elemento colonizador, associou-se às culturas nativas resultando assim identidades culturais distintas.

A primeira parte do artigo reflecte sobre as pontes atlânticas e sobre identidades musicais, em Portugal, Cabo Verde e Moçambique, em contextos migratórios e no vai e vem entre o espaço de acolhimento e o espaço de origem. A segunda parte do artigo aborda a relação da construção de identidades numa cidade “inventada” e a tentativa de reconstrução de um imaginário rural no espaço urbano.

Palavras-chave: música, identidade, lusofonia, lugar.

Abstract

Identities construction is a process that expresses a way of being in the world in constant motion. This movement of people between rural and urban or between the place of origin and the local host establishes and defines the authenticity of the musical universe with “the music that makes us different from the others” (Stokes 1994).

From the triangle Portugal, África and Brazil, we will try to approach the concepts of music and identity and we will present four articles. Two articles are case studies and the other two are studies with field research. Although this four studies are being developed in different geographical locations and different contexts, they have in common culture and portuguese language which, as colonizer, connected to the native cultures thus resulting in different cultural identities.

The first part of the article reflects on the Atlantic bridges and on musical identities in Portugal, Cape Verde and Mozambique, in migratory contexts and in back and forth between local host and the place of origin. The second part of article discusses the relationship of identity construction in an “invented” city and the attempt to reconstruct a rural imaginary in an urban space.

Keywords: music, identity, lusofony, place.

Cabo Verde²

Na mitologia grega, Atlas era um dos Titãs que enfrentou Zeus e os Deuses Olímpicos para alcançar o poder supremo. Ao triunfar, Zeus condenou Atlas a suster nos ombros o céu, e a imagem pela qual é, habitualmente, retratado mostra-o segurando um globo aos ombros. O Oceano Atlântico, cujo nome deriva de Atlas, era imaginado pelos gregos como um grande rio que circundava toda a Terra.

As ligações aos ombros do Atlântico surgiu-me como metáfora e como ideia que representa o oceano Atlântico enquanto palco de caminhos que, numa cadeia de ligação entre o continente africano e o europeu, foi originando coisas diferentes. Boaventura Sousa Santos e Maria Paula Meneses propõem que:

o colonialismo, para além de todas as dominações porque é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados (Santos, Meneses 2009: 13).

A música e a dança são uma força de resistência a esta supressão e podem representar o universo de estudo onde é possível uma pluralidade epistemológica alternativa à epistemologia dominante. A música e a dança alimentaram-se dos caminhos atlânticos e dos seus intervenientes criando lugares próprios que denunciam as diferenças políticas, sociais, económicas e culturais. A diversidade deixou de ser algo negativo. Fazer parte de um grupo minoritário deixa de significar pertencer a um grupo subalterno porque quando a sua música se faz ouvir, os seus intervenientes passam a pertencer a um grupo hegemónico que concilia o passado e o presente, que constrói pontes efectivamente atlânticas e que permite a partilha com a cultura aglutinadora.

O processo de folclorização, definido por Salwa Castelo-Branco e por Jorge Freitas Branco (2003), como o “(...) da construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural” (2003: 1) representa uma poderosa arma na construção de identidades em comunidades diaspóricas, porque ao mesmo tempo que mostra a diferença, perpetua a tradição herdada do país de origem e permite a integração no país de acolhimento.

A prática performativa cabo-verdiana Kola San Jon é um exemplo desse processo e é sobre ele que reflecte este artigo. O Kola San Jon é uma prática performativa que incorpora a música, dança e artefactos onde o som dos tambores convoca a dança com o golpe da umbigada que é acompanhada pelos movimentos ondulantes dos navios. Na ilha de Santo Antão, em Cabo Verde, o Kola San Jon é desempenhado durante os festejos dos Santos

Populares, em Junho, indiscriminadamente a qualquer hora e em qualquer lugar. Há, ainda, a componente social e religiosa associada à tradição, aos personagens centrais enquanto performers e às narrativas locais diferenciadas. Na ilha de Santo Antão o conjunto de crenças ritualizadas na devoção a São João Baptista são demonstradas de diversas formas como no uso de imagens do Santo, na realização de missas e em peregrinações, como é exemplo a jornada que parte da Ribeira das Patas e termina em Porto Novo.

No bairro do Alto da Cova da Moura, Kova M, um bairro de acolhimento de imigrantes provenientes das ex-colónias portuguesas em África, localizado na área metropolitana de Lisboa, o Kola San Jon realiza-se desde 1991 de forma sistemática e organizada através do apoio da Associação Cultural Moinho da Juventude. Quando comecei o meu trabalho de campo, em Janeiro de 2008, deparei-me com uma prática performativa folclorizada. A existência de um grupo performativo organizado, que tem como um dos seus principais objectivos representar a tradição cabo-verdiana, já tinha ultrapassado as fronteiras do bairro e alternava as exposições espontâneas de rua, com a festa anual de São João e com performances em palco.

Durante o período de Janeiro a Maio de 2008 foi preparada, pelo grupo de Kola San Jon do Kova M, uma viagem a Cabo Verde para participar na festa de São João. Este trabalho preparatório foi realizado em várias reuniões e encontros nos quais se salientam a preocupação com aspectos como: a preparação de um novo traje, a re-decoração de artefactos como o navio (que foi baptizado com o nome “Kova M” para esta viagem), a elaboração de novos rosários, a preparação de um projecto da viagem.



Figura 1 - Ilha de Santo Antão, Cabo Verde. Imagem de alguns elementos do grupo de Kola San Jon do Kova M na festa de São João Baptista na ilha de Santo Antão, Cabo Verde. Em primeiro plano, Eugénio Brito, no navio baptizado com o nome “Kova M” e no qual se pode observar os rosários pendurados nas velas do navio. 23 de Junho de 2008.

De acordo com documento realizado pelo grupo de Kola San Jon do Kova M posso observar que os objectivos traçados denotam uma vontade e uma necessidade de mostrar aos residentes em Cabo Verde que, em Portugal, “(...)continuamos a viver a nossa cultura e a nossa tradição (...) fortalecendo as raízes” (Miguel 2010: 178). Ainda segundo o mesmo documento é perceptível que a demonstração deste objectivo passa por mostrar que as actividades que o grupo realiza são transversais à comunidade e ao país de acolhimento. Para este grupo é importante mostrar que os cabo-verdianos residentes no Kova M provêm de diferentes ilhas de Cabo Verde, que festejam “anualmente o Kola San Jon no bairro da Cova da Moura, envolvendo toda a comunidade” (Ibid), que realizam performances em diversas localidades de Portugal e que participaram “de alma e coração no filme «Fados»³ (Miguel2010: 179).

Durante o período de 20 de Junho a 2 de Julho de 2008 o grupo de Kola San Jon do Kova M foi para Cabo Verde participar na Festa de São João. Aqui, para além de performances espontâneas na rua pude observar grupos performativos locais. Um momento importante destas actuações realizou-se na noite de 22 de Junho, na praça principal da cidade⁴. Neste local juntou-se uma enorme multidão, que forma um anfiteatro ao ar livre, para ver actuar os grupos de Kola San Jon que participam num concurso organizado pela Câmara

Municipal local. O local é ornamentado por canas e tochas que as pessoas transportam, fazendo lembrar épocas longínquas. Mulheres e homens dançam ao som dos tambores com movimentos que se misturam entre o sensual e o erótico. O golpe da umbigada representa um dos momentos em que a dança é levada ao êxtase num emaranhado de corpos. Este momento, apesar de não ser longo, nem representar o ponto alto da noite ou das festas denuncia a imagem evocativa de universos folclorizados, descrita por Castelo-Branco e Branco (2003: 3), “(...) como representações de um lugar e de um país (...)”. Os autores acrescentam que:

Nas noites de Verão, em muitas cidades e vilas portuguesas, com especial incidência nas zonas de afluência turística, organizam-se programas de animação ao ar livre, que cativam residentes, turistas e emigrantes de férias na terra natal. O programa inclui um espectáculo folclórico. Comparado com as outras práticas performativas que, ao longoda noite, se irão suceder no palco, o folclore ocupa menos tempo; a actuação não excede em regra os 20 minutos. A presença no palco de ranchos folclóricos faz parte da expectativa da assistência, embora não proporcione o ponto alto da noite” Castelo-Branco, Branco 2003: 3).

O “ponto alto da noite” ou, neste caso, da festa de São João Baptista acontece no dia seguinte, dia 23 de Junho. Após uma peregrinação que começa por volta das 7 horas da manhã, numa localidade no interior da ilha com destino à cidade principal, com uma distância de cerca de 22 km, é transportado a imagem de São João Baptista no meio de uma multidão de gente que rompe a montanha com sons e gestos que superam o céu. O rufar dos tambores, pendurados ao peito dos homens é contínuo e todos os outros não resistem a kolar numa devoção que mistura o secular e o sagrado. Na noite deste mesmo dia, num palco da cidade, assiste-se às actuações das cabeças de cartaz, que dura até de manhã e que representa o ponto alto da noite descrito por Castelo-Branco e Branco (2003).

A viagem que o grupo de Kola San Jon fez ao país de origem representa um momento fulcral na história destas pessoas e na forma como as identidades vão sendo construídas; a diferença foi legitimada, a autoridade interna no país de acolhimento reforçada e a identidade de uma comunidade reafirmada. Num processo de folclorização, que mostra ser mais acentuado do que o que acontece no país de origem, o Kola San Jon no Kova M além de herdar diferentes tipos de dimensões performativas (música, dança, palavra, artefactos), incorpora a componente social e religiosa associada à tradição. Além disso, a sua dimensão performativa acolhe as diferentes pessoas e gerações do bairro e é exportado para o exterior enquanto espectáculo. Ao agregar, numa mesma prática performativa, diferentes tempos históricos,

denuncia a comunhão de práticas religiosas católicas, impostas no período colonial, com modos de celebração de origem africana.

A ponte atlântica é percorrida nos dois sentidos e o seu expoente máximo acontece quando, no país de acolhimento o grupo é convidado para integrar o elenco de um filme que elogia um dos géneros musicais portugueses mais emblemáticos, o Fado. Além de, na edição especial do DVD, ter a sua viagem para as gravações em Madrid documentada pelo realizador Rui Simões, o Kola San Jon é a prática performativa que inicia o filme. A mescla de dois mundos e de tempos históricos diferentes que Franz Fanon enuncia como *timelag* definido na frase “*there will always be a World – a white world – between you and us...*” (citou Bhabha 1996: 56) está lacrada nesta prática performativa. A construção de identidades é um processo dinâmico e um postulado sempre no futuro, como se do destino se tratasse. Em linguagem metafórica poderia designar a construção de identidades um “fado” que pela incerteza dos seus contornos dificulta a sua definição em espaços diaspóricos.

O Kola San Jon quebra estas fronteiras através da incorporação dos dois mundos descritos por Fanon e, ao participar “de alma e coração” no filme «Fados» de Carlos Saura (2008), “honrado a tradição dos nossos avós e bisavós” (Miguel 2010: 179) absorvem a imagem descrita por Castelo-Branco e Branco em que “pelo fado se transmite dor e sofrimento, que exprimem emoções, personagens, eventos e ambientes urbanos” (2003: 3). Neste filme, além da imagem de Cabo-Verdianidade existe uma imagem de Portugalidade protagonizada pelos cabo-verdianos residentes em Portugal porque ao mesmo tempo que desempenham uma prática performativa cabo-verdiana contribuem para a construção de identidades que remetem para o género musical português Fado.

Moçambique⁵

Pretendo partilhar a minha experiência de trabalho de campo em Maputo (Moçambique), que decorreu entre Fevereiro e Março de 2010. Durante este período realizei um trabalho exploratório no sentido de identificar o contexto musical em Maputo como forma de diagnosticar aspectos que se salientassem e que pudessem configurar problemas de análise pertinentes para a investigação em Etnomusicologia. O meu enfoque centra-se na análise sobre o duplo papel que a música goesa adquire no contexto migrante: por um lado é identificador e diferenciador da comunidade⁶ goesa em relação à vizinhança africana remetendo para Goa e, por outro permite diluir diferenças sociais no interior de uma comunidade cuja repartição é, ela própria, herdada de Goa. O espaço geográfico, deste estudo, remete para os fluxos migratórios da comunidade goesa onde claramente o percurso triangular entre Goa,

Moçambique e Portugal ficaram marcados pela influência do colonizador português.

Catembe⁷ é uma pequena vila situada na margem direita da Baía da cidade de Maputo, capital de Moçambique. Em ambos os lados, o Oceano Índico serve de ponte para os testemunhos da presença da Índia, através de Goa, evidenciados pela existência de uma comunidade igualmente repartida: na capital os goeses letrados, socialmente inscritos numa elite de algum modo privilegiada, em Catembe um grupo fundamentalmente associado à actividade piscatória para quemter uma embarcação própria significa uma importância social, quer no interior do grupo, quer na sua relação com a comunidade africana sua vizinha. Nos dois casos, a presença da música, herdada de Goa, é central como elemento identificador e como forma de garantir uma memória geracional do lugar de origem. Cantar em KonKani⁸, a língua oficial de Goa desde 1987, seja em cerimónias religiosas, festas populares, casamentos ou outros eventos sociais, constitui, para os goeses residentes em Maputo e Catembe, uma forma de consagração das memórias de Goa e, também, neste lugar de acolhimento, um modo de comunhão que extravasa as diferenças sociais. Este novo espaço – Moçambique – alvo também do colonizador português durante quatro séculos, serviu de depositário da memória e do imaginário do “(...) lugar de origem” (Malheiros 2000: 378) dos diferentes grupos migrantes de goeses que foram polvilhando o país de acolhimento em distintas regiões. A partilha de uma herança semelhante em diferentes aspectos como a língua, a religião, as políticas de integração, bem como a proximidade geográfica, foram alguns dos ingredientes para que os goeses iniciassem uma corrente migratória direccionada para o lado oriental da África Austral. Tal como refere Susana Sardo “(...) a localização de Goa entre duas grandes vizinhanças culturais – a Índia pela natural proximidade geográfica e Portugal pelo poder político – ofereceu aos goeses a possibilidade de estabelecer diálogos interculturais extremamente fecundos (...)” (Sardo 2007: 103). Desta maneira, os fluxos de trânsito migratório dos goeses que atravessam Moçambique e Portugal constituíram também um destino, por distintas razões e em diferentes períodos de tempo. Neste sentido importa perceber como a música emerge desta relação triangular entre Portugal, Goa e Maputo e de que forma os repertórios e universos sonoros se diferenciam ou reconstróem a partir dos “paradigmas culturais” (Sardo 2007: 101) deixados em Goa.

No decorrer da minha permanência em Maputo pude conviver com a realidade dos dois grupos pertencentes à comunidade goesa: aqueles que se dedicam às actividades piscatórias, principalmente à pesca do camarão, prática esta transportada como “(...) «herança dos nossos antepassados de Goa», conforme o esclarecimento dado a *Revista Tempopor* Rómulo de Sousa, 82

anos de idade, dos quais 55 vividos em Moçambique onde reside (...)” (Saveca 1996: 12) e, os que têm outras actividades profissionais liberais. Ambos os grupos apresentam aspectos em comum quer no que se refere à realização de cerimónias religiosas, a festas de Santos Populares, casamentos, bem como oferecem uma gastronomia herdada de Goa/Índia e que em Maputo se revela também como um elemento de identificação da cultura goesa. De acordo com Earlmann, a música está presente, nestes e em outros contextos como “(...) instrumento para reforçar a coesão dos grupos, para manter vias de comunicação interculturais e para exportar uma imagem identitária que contém, ao mesmo tempo, uma construção performativa, histórica e social” (citou Sardo 2003: 580). Desta maneira, o valor simbólico do que é representado pela actual comunidade goesa, nas suas manifestações culturais, pretende incorporar um passado histórico como elemento de ligação entre gerações, de forma a que, tal como refere Smith (1997) exista “(...) continuidade por parte de gerações sucessivas de uma determinada unidade cultural de populações, as memórias partilhadas sobre acontecimentos e períodos anteriores da história dessa comunidade e a noções alimentadas por cada geração sobre o destino colectivo dessa unidade e sua cultura” (Smith 1997: 10-11). Mas este passado histórico está indubitavelmente esculpido pela presença portuguesa no decorrer de quatro séculos, numa “(...) relação de colonialidade com Portugal (...)”(Sardo 2009: 2). Os longos 451 anos de jugo português marcaram, de forma profunda, um período temporal desde aproximadamente 1510 a 1961 sendo que a religião católica “(...) quase mimética na sua relação com o colonizador” (Sardo 2007: 102) se torna uma forma de ligação entre os goeses católicos, nas diásporas, fazendo prevalecer os valores herdados, por exemplo, no que concerne à estrutura da organização familiar, a um repertório musical ligado à liturgia católica no qual a língua portuguesa representa, como refere Malheiros (2000: 385) também uma componente identitária. Os aspectos híbridos de cultura reflectiram-se também na organização social e na forma como os goeses transportaram ainda para Moçambique, o paradigma das castas e, com ele, a forma de atribuir pertença musical a cada grupo social. A forma como estes grupos têm reclamado para si, o género que mais representatividade tem entre goeses, o mandó⁹ pode, de alguma forma, reflectir a força que ainda persiste da “(...) sobrevivência do sistema das castas entre os católicos” (Rita-Ferreira 1985: 637), ou como salienta Susana Sardo pode ter sido a marca de resistência e de demarcação do processo de colonização, impondo desta forma a língua como herança de Goa (Sardo 2009:8).

Quando os dois grupos da comunidade goesa se reúnem, em momentos festivos, a música surge como pano de fundo, enquanto elemento identitário, fundindo a ligação entre os cânticos em português, cuja memória remonta desde a ocupação portuguesa na Índia, e os cânticos na língua que

reconhecem como sendo sua – o Konkani e que ali, naquele espaço de migração triangular, serve de veículo identificador de algo que, não estando completamente generalizado, é ainda a marca orgulhosa do que foi trazido de Goa. Destas recordações, transportadas pelas primeiras gerações do grupo residente na Catembe¹⁰, permanece a prática de mandós, os cânticos religiosos em língua de Goa, a celebração da Eucaristia professa na fé católica, bem como a prática dos casamentos regra geral endogâmicos, “no sentido em que têm preferência pelo casamento com pessoas da mesma origem e «raça»” (Branquinho 2003: 42) entre a comunidade, como é reforçado no excerto de uma entrevista realizada a um dos colaboradores.

Tratando-se de dois grupos da mesma comunidade que vivem entre Catembe e Maputo, pude observar que a ligação entre a comunidade, nesta região, se tem tornado mais evidente desde que a consolidação da Independência de Moçambique, em 1975, permitiu definir esforços e movimentações mais claras, entre pessoas dos dois lados, de forma a efectuar actividades que pudessem garantir a continuidade da ancestralidade goesa como uma forma de definir uma identidade própria. Neste sentido desde o ano de 2005 até ao momento, têm vindo a ser realizados encontros, actividades culturais e demais eventos nos quais a música é elemento sempre presente, entre os diferentes grupos de Goeses residentes em Maputo. A comunidade que se implantou em Catembe é aquela que se auto-caracteriza como a mais “tradicional” e a que pretende manter as “raízes” trazidas pelos antepassados de Goa.

Em todos estes contextos pude verificar que a música parece querer atravessar as diferentes gerações que aqui se radicam para que não se percam totalmente os seus diferentes repertórios, bem como outras formas de identidade. Na memória dos mais velhos existe o reconhecimento da ascendência indo-portuguesa da música e dança e, existe uma tentativa para que os mais novos, mesmo influenciados pelas culturas africanas, possam ter o conhecimento da música e dança goesa e da língua.

Tratando-se de um trabalho ainda em fase inicial, muitas questões ficam em aberto nomeadamente perceber, os percursos migratórios trilhados pelos goeses, de que forma os diferentes pontos de partida e chegada, dessa triangulação, afectou a relação emocional entre e nas comunidades espalhadas por Goa, Moçambique e Portugal e, como a música se torna o local de refúgio para suprir “(...) os custos que a emigração desencadeia” (Sardo 2007: 104).

Brasil: ruídos no silêncio, sussurros de uma cidade - a música, a identidade e a cidade de Belo Horizonte¹¹

A minha proposta é apresentar, a partir da pesquisa em andamento, um campo de possibilidades de compreensão da relação entre a construção de identidade, de lugar e de cultura. Em uma outra perspectiva, ainda menor, o indivíduo, a cidade e a música.

A partir da ideia do movimento, do atravessar mares e continentes, do caminhar de povos a territórios, estabeleço na minha pesquisa outra dimensão de trajectos, percursos e lugares.

Numa abordagem também triangular, trato não mais de uma travessia de mares, mas de lugares; de um movimento não entre continentes, mas entre cidades; e de construções não mais entre culturas, mas entre indivíduos inseridos em uma cultura conferida na linguagem do lugar.

Compartilhando da ideia de Schafer (2001: 32), de que a “música é um indicador da época, revelando um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos”, e tendo em mente o modelo teórico proposto por Sardo (2003) das relações entre a música, identidade e a construção da narrativa social, procuro reflectir neste contexto triangular, sobre a dimensão do fazer musical assim como o lugar da música na vida urbana.

Pretendo estabelecer estas relações em um triângulo, cujos vértices são ligados não por linhas que unem um ponto a outro, mas por pontes, que por sua vez não são de passagens e travessias que levam de uma margem a outra, mas são “pontes que reúnem enquanto passagem que atravessam” (Bhabha 1998: 24), que levam o que tem de si de um ponto para o outro, num contexto local contrapondo a ideia do global.

Considerando cultura como “todo um complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, moral, leis, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (Tylor 1871), e lembrando que a música existe enquanto processo social e através do qual as pessoas interagem dentro e entre culturas (Stokes 2004: 53) tentarei perceber a prática musical em Belo Horizonte; como e porque as pessoas fazem a música que fazem. Pretendo, com base em uma destas “pontes”, o indivíduo, e através dele chegar ao que esta cidade trás em si, como se constrói na sua tradição, no seu universo cultural e musical.

Neste contexto, apresento a cidade de Belo Horizonte e algumas de suas características, que permeiam universos de um território, de uma população

agora urbana e que nos permitem perceber as manifestações culturais e musicais identificadoras e diferenciadoras dessa população e dessa cidade.

A cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, foi inaugurada em 1897. Cresceu com uma trajetória singular. Foi uma cidade “inventada”, projectada na tentativa de um rompimento com a memória de um passado colonial, e somado a isso, com a aspiração de ser uma cidade moderna. Formada de raízes advindas de outros modelos urbanos, Paris e Washington D.C., Belo Horizonte alberga um aglomerado populacional integralmente imigrado, o que lhe confere características ambivalentes de diversidade entre o global e o local, entre a tradição e a modernidade, e no seu processo identitário.

Desde a sua fundação, a cidade estabelece uma relação tensa entre o planear e o habitar. A sua concepção urbanística, coordenada por Aarão Reis, delimitava a cidade em três zonas delineadas e distintas: a área central, a área suburbana e a área rural. Na sua própria concepção a cidade trazia um traçado que favorecia a diferenciação social; é construída uma capital elitista, com espaços reservados, territórios demarcados e estabelecidos, espaços sociais e de lazer diferenciados das elites e das classes de empresários, dos trabalhadores de classes desfavorecidas e das diversas etnias.

A cidade foi sendo ocupada por diferentes grupos que constroem a sua territorialidade local à imagem de uma espécie de identidade colectiva que transportam, seja ela de origem social, geográfica ou laboral. Se as metrópoles podem ser lidas através destes mapeamentos de espacialidade e identidade, Belo Horizonte é “a implementação de uma *urbis* planejada para delimitar os espaços das classes sociais” (Lemos 1988: 25).

Nesse contexto, pós e anti colonial, de culturas construídas e de locais e lugares estabelecidos, o projecto da cidade interferiu no processo de construção de espaços e da identidade musical, cultural e social. A música, que existia de uma forma quase silenciada às margens do ruído urbano, estabeleceu espaços identitários. Esses lugares da música eram também espaços de socialização e de partilha organizados socialmente, associados a grupos de pertença e, de alguma forma, *quetizados*.

Esta “territorialização” humana e, por consequência cultural, será determinante no modo pelo qual a cidade se vai construir quer no plano arquitectónico, quer e sobretudo, no que diz respeito ao seu quotidiano vivencial onde a música enquanto experiência e enquanto paisagem sónica tem um papel importante. O aparente silêncio que de alguma maneira impera no universo sonoro desta cidade, como máscara de um sussurro existente e “mal ouvido”, é quebrado

nos anos 60 com o aparecimento do Clube da Esquina, inicialmente representado por Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant, Marcio Borges, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta, e Paulo Braga. Nos anos 70, estes artistas tornam-se referência da MPB (Música Popular Brasileira) e disseminam inovações e influências a diversos cantos do país e do mundo.

Compartilhando com a ideia de Finnegan (2006: 24), pretendo neste estudo “concentrar-me na prática musical (o que as pessoas fazem) e não no *musical works*” (o “texto da música”) e perceber estes sussurros tentando compreender a interação das tradições, e a música dentro dos diferentes grupos.

Finalmente, baseada na premissa de que o universo musical está intrinsecamente relacionado com o social, pretendo perceber como se dá a construção de uma identidade musical e como se estabelece e define a autenticidade deste universo; como se constrói esta “música que nos torna diferente das outras pessoas” (Stokes 1994: 7) – numa cidade formada por “outros”. E, desta maneira, identificar as várias músicas nos diferentes espaços de socialização de uma nova sociedade e perceber como a construção de uma paisagem urbana pode ser definida pela construção da sua paisagem sonora.

Brasil: evocação de um “espaço imaginado” na música caipira¹²

Este trabalho tem como foco uma reflexão sobre o gênero musical conhecido como *música caipira* estabelecendo uma inter-relação com as transformações que a sociedade brasileira conheceu ao longo do século XX, fruto do fluxo migratório das zonas rurais (a roça¹³, como é conhecida no Brasil) para as urbes, e as implicações simbólicas do binômio campo/cidade representados nesse segmento musical. Por se tratar de uma pesquisa em curso, cujo trabalho de campo ainda está por realizar, a aplicação da componente teórica faz-se a partir de uma revisão bibliográfica e análise da poética musical na canção “Caboclo na cidade” de Dino Franco e Nhô Chico.

O caipira¹⁴ emerge na região centro-sul do Brasil, a partir do século XVII, resultante da miscigenação entre colonos portugueses e índios nativos e, posteriormente, africanos. Trata-se de uma sociabilidade de “parceiros” rurais, um modo de vida baseado em pequena produção de subsistência ou, como precisou Antônio Cândido, uma sociedade de “mínimos vitais”(1964). Nesse contexto a música fazia parte de uma ritualística associada a práticas festivas e religiosas (Zan 2008: 2).

Desterritorialização e desenraizamento

Os processos de industrialização ao longo do século XX no Brasil e o conseqüente deslocamento do povoamento rural para as urbes provocou o rompimento do “equilíbrio ecológico e social” desse modo de vida, um *desencaixe*, nos termos de Giddens (1991). Durante esse mesmo período verificou-se o aumento significativo do mercado fonográfico que incorpora inclusive a música caipira no seu catálogo de produtos. Como afirma José de Souza Martins, ao ser apropriada pela indústria fonográfica (a partir da segunda década do século passado¹⁵), a música já não tem mais uma função mediadora de ritualísticas inerentes ao universo social rural, passando portanto a circular em outra esfera: o mercado de consumo de bens simbólicos. Nesse novo contexto, “a música não medeia as relações sociais na sua qualidade de música, mas na sua qualidade de mercadoria” (Martins apud Zan 2008: 4).

Constata-se, portanto, que houve uma *desterritorialização* do modo-de-vida caipira (Zan 2008), e em conseqüência dessa, um *desenraizamento* da música caipira. Por se tratar de um modo de vida que praticamente desapareceu¹⁶, a música assume um importante papel de *representação*¹⁷ dos bens simbólicos e imagéticos. A música é veiculada pelos meios de comunicação de massa, (ainda que na tensa relação de mercado pela qual o produto cultural se sujeita), estreitando laços com um público que compreende seu significado. Aspectos tímbricos e de instrumentação, sobretudo com o uso da *viola*¹⁸, principal instrumento e símbolo da música caipira, são evocados. Algumas letras falam da diferença entre os modos de vida rural e o urbano, como o caso da música “Caboclo na cidade” de Dino Franco e Nhô Chico gravada por Dino Franco e Mouraí em 1982 no LP “Rancho da boa paz – vol. 2”, onde se verifica um sentimento de pesar do caboclo por ter deixado o campo para morar na cidade:

Seu moço eu já fui roceiro no triângulo mineiro onde eu tinha meu ranchinho
Eu tinha uma vida boa com a Isabel minha patroa e quatro barrigudinhos
Eu tinha dois bois carreiros muito porco no chiqueiro e um cavalo bom, arriado
Espingarda cartucheira quatorze vacas leiteiras e um arrozal no banhado

Na cidade eu só ia a cada quinze ou vinte dias pra vender queijo na feira
E no mais estava folgado todo dia era feriado pescava a semana inteira
Muita gente assim me diz que não tem mesmo raiz essa tal felicidade
Então aconteceu isso resolvi vender o sítio e vir morar na cidade.

Já faz mais de doze anos que eu aqui já to morando como eu to arrependido
Aqui tudo é diferente não me dou com essa gente vivo muito aborrecido
Não ganho nem pra comer já não sei o que fazer to ficando quase louco
É só luxo e vaidade penso até que a cidade não é lugar de caboclo.

Minha filha Sebastiana que sempre foi tão bacana me dá pena da coitada
Namorou um cabeludo que dizia Ter de tudo mas fui ver não tinha nada
Se mandou pra outras bandas ninguém sabe onde ele anda e a filha tá abandonada
Como dói meu coração ver a sua situação nem solteira e nem casada.

Até mesmo a minha veia já tá mudando de idéia tem que ver como passeia
Vai tomar banho de praia tá usando mini-saia e arrancando a sobancelha
Nem comigo se incomoda quer saber de andar na moda com as unhas todas vermelhas
Depois que ficou madura começou a usar pintura credo em cruz que coisa feia.

Voltar "pra" Minas Gerais sei que agora não dá mais acabou o meu dinheiro
Que saudade da palhoça eu sonho com a minha roça no triângulo mineiro
Nem sei como se deu isso quando eu vendi o sítio para vir morar na cidade
Seu moço naquele dia eu vendi minha família e a minha felicidade!

A canção confronta a valorização da roça com o desencanto pela cidade num discurso de resistência à perda dos valores do campo e crítica ao progresso e as relações capitalistas da modernidade. Mostra ainda que a roça compreende não somente uma componente espacial mas também uma temporal, pois refere-se a um tempo e a um espaço cuja forma de sociabilidade se encontra apagada pelos ventos da modernidade.

O espaço “a roça” e a destemporalização

Segundo De Certeau “o espaço é um lugar vivido”... através da (inter)ação e a comunicação, os lugares transformam se em *espaços de comunicação*... Assim, ‘caminhar pela cidade’ transforma o lugar em espaço” (De Certeau apud Lie 2009: 3). Nesse viés, a roça é *espaço*, é a representação simbólica de um lugar onde os códigos sócio-culturais se confrontam com os valores inerentes à vida moderna. Contudo, não se trata apenas de uma relação espacial. Trata-se de, conforme José Roberto Zan, um modo de vida que deixou de existir, uma sociabilidade que pertence a um passado, ainda que relativamente recente, porém distante da real possibilidade de retorno. Verifica-se aqui a segunda componente da roça: a componente temporal. Sendo assim, a roça transforma-se em representação simbólica de um tempo/espaço que já não pertence à realidade. Daí sua complexidade e o conseqüente interesse em refletir sobre a valorização do mundo rural por meio da música.

No exemplo da canção “Caboclo na cidade”, a narrativa poética constrói um discurso onde a letra não se refere propriamente à roça em sua componente espacial, e sim à sua componente temporal. Se a migração promoveu uma *desterritorialização* e um *desenraizamento*, também promoveu uma *destemporalização*.

O caipira e a paisagem sonora

A roça, enquanto *espaço*, pressupõe uma paisagem com sons característicos associados à ruralidade, como o cantar dos pássaros, o ranger das rodas dos carros-de-boi, o correr dos riachos... enfim, uma *paisagem sonora*, segundo define Schafer¹⁹ (Schafer 2001). Note-se que não se trata de uma paisagem sonora em particular, ou seja, dessa ou daquela roça, mas sim de um conceito que define um modo de vida *desterritorializado* e *destemporalizado*. Para tanto, a evocação dessa paisagem sonora só se faz possível no plano da imaginação. Nesse viés, há duas possíveis situações de relação entre o significante *roça* e seu significado: uma com a primeira geração de migrantes que traz experiências vividas na zona rural; e outra com as demais gerações descendentes daquela, porém já de natureza citadina. No primeiro caso trata-se de atores que mantiveram um laço com os códigos sócio-culturais do mundo rural, compreendendo assim seu significado. Estabelece-se um elo de identificação com sua *matriz cultural* através da memória e da nostalgia em relação à perda dos valores do homem do campo²⁰. Já no caso das gerações descendentes, por não haver uma memória residual, mas algo parecido com uma memória herdada, verifica-se a tensão entre fantasia e nostalgia descrita por Appadurai, bem como a idéia de “nostalgia sem memória” (Appadurai [1996] 2000: 82).

Atendo-se nesse trabalho a refletir apenas sobre o primeiro caso, onde as experiências vividas no campo se desterritorializam processando assim uma ruralização do urbano onde alguns códigos sociais são (re)significados, tem-se que a música permite ao caipira transportar-se imagetivamente no tempo e no espaço e construir através dos símbolos sonoros e poético seu maior bem simbólico, o *espaço* “a roça”.

Contudo, faz-se lembrar que a roça aqui evocada pela música é um *espaço imaginado*. A roça como tal existe apenas na imaginação, quer pela memória (daqueles que nela tiveram experiências vividas), quer não. À evocação desse *espaço imaginado* pela música chamo *miragem sonora*.

A *miragem sonora* é a evocação de uma paisagem através da música, seja ela instrumental ou em forma de canção com letra. Através da música as pessoas conseguem se transportar imagetivamente no tempo e no espaço e através dos símbolos sonoros e poéticos reterritorializar-se na memória e na imaginação. A mente faz-se território e a *miragem sonora* é a *retemporalização* e o *reenraizamento* dos códigos sócio-culturais.

Conclusão

Como relata José Roberto Zan (2008), desde que foi apropriada pela indústria fonográfica, a partir de 1920, passando a veicular não mais em sua qualidade de música e sim de mercadoria, a música caipira vem sofrendo modificações do ponto de vista formal e adquirindo novos sentidos. Nesse ínterim, são produzidos novos repertórios a partir do hibridismo de aspectos diversos da cultura urbana e de massa com elementos dessa *matriz cultural* caipira na busca de garantir autenticidade. Assim, dentre os vários códigos dessa matriz, a *roça* sobrevive nas composições desses diferentes movimentos musicais. Paradoxalmente, quanto mais se faz saudada mais se faz desterritorializada e desenraizada. Eis aqui a tensão que emerge em conjugar um discurso identitário onde a representação de um bem simbólico consiste num *espaço imaginado*.

Precisa Bauman sobre a ambivalência da identidade: a nostalgia do passado conjugada à total concordância com a “modernidade líquida” (Bauman, 2005: 11). Nesse caso, tendo o modo de vida caipira se *desencaixado* devido às transformações geradas pela modernidade, a *miragem sonora* faz-se instrumento de valorização dos códigos sócio-culturais da vida rural inerente ao universo simbólico do caipira.

A partir de uma pesquisa de campo a se realizar, este trabalho pretenderá aplicar-se nas reflexões teóricas aqui propostas e, a partir dos dados coletados, em continuidade à análise aqui realizada, abordar a relação da música nos processos de (re)significação dos códigos referentes à matriz cultural do caipira. A música é um bem de incontestável valor e por seu meio podemos perceber como os sujeitos se modelam e, como no caso aqui apresentado, perceber como um *espaço imaginado* e evocado através da música pode conduzir à (re)construção de um projeto identitário.

¹ Comunicação apresentada no Painel “Quatro estudos de caso sobre a música e a identidade em Portugal, Moçambique, Cabo Verde e Brasil” composto por Ana Flávia Miguel, Isabel Castro, Flávia Lanna Duarte e Alexander Duarte, no Congresso “Franqueando Barreras Académicas: La Musicología em busca del Acercamiento Interdisciplinar”. III Jornada de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos. Universidad Complutense de Madrid – Facultad de Geografía e Historia. Madrid 21/04/2010.

² Trabalho apresentado por Ana Flávia Miguel, Doutoranda em Etnomusicologia no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro/INET-md sob a orientação da Professora Doutora Susana Sardo e assistente convidada na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança.

³ “Fados” é o filme com que o realizador Carlos Saura (2008) encerra uma trilogia dedicada ao Flamengo, ao Tango e ao Fado. Sem qualquer argumento do tipo narrativo, Saura deu corpo a um filme que retrata um dos géneros musicais portugueses mais emblemáticos, de uma forma essencialmente visual onde as imagens cantam em harmonia com a música. As viagens

realizadas pelos portugueses, ao longo de séculos, e os respectivos cruzamentos de culturas entre a Europa, a América e África estão representados no filme através da performance de músicos como Caetano Veloso, Lila Downs, de agrupamentos como o grupo de Kola San Jon do Kova M que se unem a músicos portugueses como Carlos do Carmo, Mariza e Camaném entre outros.

⁴ Um exemplo vídeo deste momento, gravado pela investigadora em Junho de 2008, pode ser visto em <http://www.youtube.com/watch?v=HhIAkV-EfJI>

⁵ Trabalho apresentado por Isabel Castro, Doutoranda em Etnomusicologia no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro/INET-md sob orientação da Professora Doutora Susana Sardo e Professora Adjunta n.d. na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança.

⁶ Segundo Weber (2009) o reconhecimento dos migrantes como comunidade caracteriza-se como uma relação social quando a atitude dos participantes se constitui a partir da solidariedade sentida, afectiva ou tradicional.

⁷ “O posto administrativo da Catembe pertence, na divisão administrativa actual, ao distrito urbano nº1 da cidade de Maputo; situa-se na área do distrito de Matutuíne (ex-Bela Vista) e foi criado formalmente pela portaria nº 1423 de Janeiro de 1920, sendo posteriormente elevado ao estatuto de vila em 27 de Julho de 1972 pela portaria nº 736. Apesar da sua criação oficial em 1920, esta zona enquanto povoação era já existente.” (Branquinho 2003).

⁸ Durante a minha estadia em Moçambique encontrei alguns colaboradores que referiram utilizar ou um ou outro termo, ou seja, referindo escrever-se Konkani, outras que indicam ser Concanim.

⁹ Género da música goesa que tal como refere Susana Sardo (2003: 6) é cantado podendo, no entanto, ser dançado. Os temas que são relatados nas letras das canções invocam habitualmente ao amor e sentimentos de saudade e emprestam o carácter dolente da canção polifónica. A sua ABA apresenta uma parte A, em modo menor, cantada por um homem e uma mulher que contrasta com a parte B, modulando para a relativa menor, podendo ser cantada a mais de duas vezes. Este género musical interpretado também em cerimónias de casamentos pode ser acompanhado por instrumentos como o violino, violoncelo, a viola, sendo que a presença do instrumento Gumatt (membranofone em barro e com pele de lagarto) é muito importante como definidor da métrica, sobretudo quando o Mandó é apresentado na forma de dança (Sardo 2010: 734-735).

¹⁰ De acordo com um dos meus colaboradores, cuja entrevista foi realizada no dia 6 de Fevereiro de 2010, seu pai, também pescador, veio para Maputo nos anos vinte: “(...) vinte ou vinte e cinco para cá. Dedicou-se à pesca. Em primeiro lugar viviam na escola Náutica(...)”. (Excerto da entrevista realizada a Eusteiro Sabino Fernandes Cardoso, conhecido por Sr. “Diogo”, em 3 de Fevereiro de 2010).

¹¹ Trabalho apresentado por Flávia Duarte Lanna, Doutoranda em Etnomusicologia pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro/INET-MD, sob orientação da Professora Doutora Susana Sardo.

¹² Trabalho apresentado por Alexsander Duarte, Doutorando em Etnomusicologia pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro/INET-MD, sob orientação da Professora Doutora Susana Sardo.

¹³ Entenda-se por *roça* o campo; o que é oposição à cidade.

¹⁴ Sobre o contexto sócio-histórico-estrutural do caipira ver Candido, 1964; Queiroz, 1973; Ribeiro, 2004; Sant’anna, 2000; Nepomuceno, 1999.

¹⁵ Sobre a música caipira e o mercado fonográfico ver Zan, 2003; Cardoso Jr, Abel, 1986.

¹⁶ José Roberto Zan faz uma breve introdução do contexto histórico de formação da cultura caipira a partir de Antonio Cândido (1964). Como para este o caipira se refere a um *modo de vida*, modo esse que fazia parte de uma sociabilidade que se transformou com os processos de industrialização e modernização, Zan afirma que esse modo-de-vida “praticamente desapareceu”.

¹⁷ Para Chartier a “*representação* é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma “imagem” capaz de repô-lo em memória e de “pinta-lo” tal como é” (Chartier apud Gutenberg 2009: 2).

¹⁸ Um estudo detalhado sobre a viola pode-se ver na tese de doutorado de Gisela Nogueira (Nogueira 2008).

¹⁹ Paisagem sonora: “qualquer porção do meio-ambiente sonoro considerado com um propósito de escuta e análise” (Schafer [1975] 2001: 366).

²⁰ Sobre a idéia de uma *matriz cultural* e as (re)significações dos valores do campo, ver Gutenberg, 2009.

Bibliografia

Appadurai, Arjun. [1996] 2000. “Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology”. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bauman, Zygmunt. 2005. *Identidade: entrevista à Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor.

Bhabha, Homi K. 1996. “Culture's In Between”. En *Questions of Cultural Identity*, Hall, Stuart; Gay, Paul du (eds): 53-60. London: Sage Publications.

Bhabha, Homi. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Branquinho, Maria. 2003. *Processos de Construção Identitária e Sociocultural da Comunidade Goesa da Catembe*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, Unidade de Formação e Investigação em Ciências Sociais (UFICS).

Cândido, Antonio. 1964. *Parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.

Cardoso Jr, Abel. 1986. *Cornélio Pires, O Primeiro Produtor Independente de Discos do Brasil*. Editado pela Fundação Ubaldino do Amaral e Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge. 2003. “Folclorização em Portugal: uma perspectiva”. En *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Branco (eds): 1-21. Lisboa: Celta.

Finnegan, Ruth. 2007. *The Hidden Musicians: Music Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.

Giddens, Anthony. 1991. *As Consequências da Modernidade*. 2.ed. São Paulo: UNESP.

Gutemberg, Jaqueline Souza. 2009. *Música sertaneja, tradição e desenvolvimentismo*. Disponível em: www.ic-ufu.org/cd2009/PDF/IC2009-0369.pdf [consulta: 7/02/2010].

Hall, Stuart; Gay, Paul du (eds). 1996. *Questions of cultural Identity*. London: Sage Publications.

Lemos, Celina Borges. 1988. *Determinações do espaço urbano: a evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, FAFICH/UFMG.

Lie, Rico. 2009. "Espaços de comunicação intercultural". Tradução de: Paulo Celso da Silva, *Revista Elementa. Comunicação e Cultura*. Sorocaba, v.1, n.1, jan./jun. Disponível em: http://comunicacaoecultura.uniso.br/elementa/index_v1n1.html [consulta: 5/10/2009].

Malheiros, Jorge Macaísta. 2000. *Circulação migratória e estratégias de inserção local das comunidades católica goesa e ismaelita - Uma interpretação a partir de Lisboa Lusotopie: 377-398*.

Miguel, Ana Flávia. 2010. *Kola San Jon, Música, Dança e Identidades Cabo-Verdianas*. Aveiro: Universidade de Aveiro: DeCA. Tese de Mestrado.

Nepomuceno, Rosa. 1999. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo.

Nery, Rui Vieira. 2004. *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público.

Nogueira, Gisela Gomes Pupo. 2008. *A viola con anima: uma construção simbólica*. Tese de doutorado. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-15052009-140811/> [consulta: 2/08/2009].

Queiroz, Maria Isaura Pereira de. 1973. *Bairros Rurais Paulistas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

Ribeiro, Darcy. [1995] 2004. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rita-Ferreira, António. 1985. “Moçambique e os Naturais da Índia Portuguesa”. En *Actas do II Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa*: 615-649 Lisboa, IICT.

Sant'anna, Romildo. 2000. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Marília: Ed. Unimar.

Santos, Boaventura de Sousa. 2009. “Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”. En *Epistemologias do Sul*, ed. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses: 23-71. Coimbra: Edições Almedina.

Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula. 2009. “Introdução”. En *Epistemologias do Sul*, ed. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses: 9-19. Coimbra: Edições Almedina.

Sardo, Susana. 2003. “Cantar em Português. O Papel da Música na Reconstrução da Identidade Goesa”. En *Vozes do Povo*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge de Feitas Branco: 579-585. Lisboa: Dom Quixote.

_____. 2004. *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios pós-coloniais Integrados. O caso de Goa*. Tese de Doutoramento em Etnomusicologia - Universidade Nova de Lisboa – FCSH.

_____. 2007. “Procuro-te em Goa. Música e identidade no contexto da Casa de Goa em Lisboa” en “Oriente”: 98-117. Lisboa: Fundação Oriente.

_____. 2009. “Música em Goa” en *Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, ed. Rosa Maria Perez: 1-13. Lisboa: Instituto Camões.

_____. 2010. “Mandó”. En *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (P-Z)*, ed. Salwa Castelo-Branco: 734-735. Lisboa: Círculo de Leitores.

Saveca, Filimão. 1996. “Catembe: Viver Sempre Melhor eis a Meta dos Goeses..” en *Revista Tempo*. Maputo, Nº 1317: 12-13 Março.

Schafer, Murray. 2001. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora da UNESP.

Smith, Anthony. 1997. *A Identidade Nacional*. Lisboa, Gradiva.

Stokes, Martin. 1994. "Place Exchange and Meaning: Black Sea Musicians in the West of Ireland". En *Ethnicity, Identity and Music*, a cura di Martin Stokes: 97-115. Oxford: Berg.

_____. 1997. (eds) *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers. Stokes,

_____. 2004. *Music and the Global Order* Chicago, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 33: 47-72

Tylor, Edward B. 1871. *Primitive Culture: Culture Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. London: John Murray.

Weber, Max. 2009. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. Lisboa: Edições 70.

Zan, José Roberto. 2008. "(Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja", *Revista Sonora*. Disponível em:

<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/view/14/13>

[consulta: 2/06/2009].

Zan, José Roberto. 2003. "Do êxodo rural à indústria cultural", *Jornal da Unicamp*, Edição 219 - 7 a 13 de julho. Entrevista concedida a Álvaro Kassab. disponível em:

http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/julho2003/ju219pg06.html

[consulta: 3/07/2009].

Discografia

Rancho da Boa Paz, Dino Franco e Mouraí, vol. 2. Discos Globo Stereo.

Videografia

Fados. 2008. Dir. Carlos Saura. DVD. Fado Filmes, Duvideo e Zebra Producciones

Autores de los artículos

Sara Revilla Gútiez

Titulada en la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) en la especialidad de *Etnomusicología* (2004-2009). Realiza el *Máster en Investigación Etnográfica, Teoría Antropológica y Relaciones Interculturales* (2009-2011) en la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha realizado su tesina de maestría, titulada *Música en Rumanía. Aproximación teórica al estudio de la música y de su contexto cultural en la sociedad rumana*, y ha participado en varios congresos nacionales e internacionales sobre musicología y etnomusicología. En la actualidad forma parte de la junta directiva de la rama española de IASPM (International Association for the Study of Popular Music).

Marco Antonio de la Ossa

Marco Antonio de la Ossa es licenciado en Historia y Ciencias de la Música y es Doctor en Bellas Artes gracias a su tesis 'La música en la guerra civil española', Premio de Musicología 2009 otorgado por la Sociedad Española de Musicología (SEdeM) y recientemente publicada. Como crítico musical ha firmado más de 450 críticas, crónicas y entrevistas en diversos medios de comunicación. También ha realizado un buen número de notas al programa para el Teatro Auditorio de Cuenca, la Iberia de Eduardo Fernández y numerosos artículos de investigación sobre muy diversos temas: Stabat Mater de Pergolesi, Carmina Burana de Orff, Nicoló Paganini, la música en la II República, Compositores e Intérpretes en la guerra civil española, Sociología de la Música en la Educación, Arte y guerra civil española, Música tradicional de Huélamo (Cuenca).

Patrícia Paula Lima

Graduada em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, pós-graduada em Educação Ambiental pela Universidade de São Paulo, Técnica em Conservação e Restauração de Bens Culturais da Fundação de Arte de Ouro Preto. Atualmente cursa o Doutorado em Etnomusicologia na Universidade de Aveiro/INET-MD sob orientação da Professora Doutora Susana Sardo e integra o Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos – NEIP.

Carlos García Benito

Licenciado en Historia por la Universidad de Zaragoza (2006) y Título Superior de Música, especialidad en Musicología, por el Conservatorio Superior de Música de Aragón (2009). Miembro del Grupo de Investigación consolidado *Primeros pobladores del Valle del Ebro* y partner del European Music Archaeology Project. De 2007 a 2011 fue Becario predoctoral FPU (Ministerio de Educación) en el Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Universidad de Zaragoza. Actualmente está finalizando su tesis doctoral sobre Arqueología Musical Prehistórica.

Raquel Jiménez Pasalodos

Licenciada en Historia y Musicología. Máster en Musicología Hispana. Realiza su tesis doctoral sobre Arqueología Musical de la Península Ibérica en la Universidad de Valladolid con una beca FPU. Participa en diversos grupos internacionales de Arqueología Musical. Miembro fundador de MiradaSonoras, asociación dedicada a la Etnomusicología Visual, la Arqueología musical y la gestión cultural, y afiliada científica del proyecto Palaeophonics de la Universidad de Edimburgo.

Guillermo García Ureña

Licenciado en Filosofía y licenciando en Filología Clásica. Sus principales campos de investigación son el pensamiento, poesía y arte grecolatino, y su proyección y reinterpretación en los autores renacentistas y barrocos, especialmente en el ámbito hispánico. A su labor investigadora se le suma su actividad de traducción, actualmente centrada en el pensamiento político renacentista, en Gassendi y en Leibniz.

Ana Flávia Miguel

Realizou uma dissertação de mestrado, na Universidade de Aveiro, intitulada "Kola San Jon, música, dança e identidades cabo-verdianas". É doutoranda na área da Etnomusicologia, na Universidade de Aveiro, sob a orientação de Susana Sardo (UA) e de Samuel Araújo (UFRJ). É assistente no IPB. É investigadora integrada no INET-MD e pesquisadora convidada no Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Actualmente está, integralmente, como bolseira da FCT.

Maria Isabel Ribeiro de Castro

Licenciada em Ciências Históricas; Licenciada em Educação Musical e Mestre em Psicologia da Música. Realizou trabalhos de investigação na área da Psicologia da Música, sobre o efeito da música no período de sono de bebés. Investigadora integrada do INET-MD, Universidade de Aveiro. Realiza o doutoramento, na área da Etnomusicologia, na Universidade de Aveiro, sob a orientação da Professora Doutora Susana Sardo. Coordena e Lecciona no Departamento de Educação Musical da ESE-IPB.

Alexsander Jorge Duarte

Graduado em Música pela Universidade Federal de Ouro Preto/Brasil, doutorando em Etnomusicologia na Universidade de Aveiro/Portugal sob orientação da Professora Doutora Susana Sardo. Integra o corpo de pesquisadores do INET/MD – Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança, com experiência profissional como músico e compositor tendo realizado concertos na América do Sul e Europa. Possui um CD lançado, “Canteiro de Bálamo”.

Flávia Duarte Lanna

Desde 2008 atendo ao programa doutoral em Música, Etnomusicológico Departamento de Comunicação e Arte, INET-MD da Universidade de Aveiro, sob orientação da Professora Doutora Susana Sardo. Conclui Mestrado em Music Education na Shenandoah University, VA em 1997, após realização do curso Bacharelado em Música, violoncello na Universidade Federal de Minas Gerais, em 1992. Atuo como investigadora no projecto MIMAR, no DECA, Universidade de Aveiro, além de outros projectos de investigação. Professora do quadro efectivo da Universidade Federal de Ouro Preto desde 2000, cargo do qual me encontro afastada para conclusão do Doutorado. Tenho participado em congressos e conferencias como SIBE, ICTM, Performa, JAM, Post-ip, dentre outros.
