

ETNOMUSICOLOGÍA

V Jornadas de Investigación en Producción Musical -
V Encuentro del Grupo de Trabajo en Producción
Musical de SibE

África González Alonso 2

*A la escucha de nuestro presente:
una cartografía de las culturas musicales en el siglo XXI -
XVII Congreso SibE · XII Congreso IASPM-España ·
IV Congreso ICTM España*

Cristina Guzmán Anaya 5

Reseña: Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.).
2023. *América como horizonte: intercambios, diálogos y
mestizajes de la escena popular española*. Madrid:
Ediciones de Iberoamericana

Clara Guillén - Vázquez 11

INVESTIGACIÓN

Definiciones de *acorde* en la enseñanza de la
armonía tonal

**Christopher Doll
(Traducido por Miguel Ángel Molina Carrillo) 12**

De los cancioneros al folclore digital.
Aproximación a cien años de evolución de las
músicas de tradición oral

Bàrbara Durán Bordoy 45

La voz de la mujer sefardí:
entre creación y tradición

Vanessa Paloma Elbaz 59

La llegada del flamenco a Japón:
procesos de asimilación y aprendizaje

Ana Escudero Berbes 76

DATOS DE LOS AUTORES **104**

Equipo

Dirección: Teresa Fraile Prieto

Equipo editorial: Fernán del Val, Gonzalo Fernández Monte, Llorián García Flórez,
Rubén Gómez Muns, Isabel Llano Camacho, Susana Moreno Fernández, Mariló
Navarro, Sara Revilla Gútiéz, Maria Salicrú-Maltas

Edita: SIBE Sociedad de Etnomusicología www.sibetrans.com

Contacto: etno.cuadernos@sibetrans.com

V Jornadas de Investigación en Producción Musical
V Encuentro del Grupo de Trabajo en Producción Musical de SIBE
Universidad Complutense de Madrid, 12 de diciembre de 2022

África González Alonso



Conferencia inaugural del Dr. Marco A. Juan de Dios Cuartas

El 12 de diciembre de 2023 se llevaron a cabo en la Facultad de Geografía e Historia las V Jornadas de Investigación en Producción Musical, un encuentro del grupo de trabajo en Producción Musical de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología y abierto a todos los interesados en la investigación en los procesos de producción musical. En esta quinta edición el enfoque de las jornadas se ha orientado hacia el estudio de los colectivos creativos y las escenas musicales que en torno a ellos se generan, tomando como punto de

partida el papel que ejerce la producción musical. La noción de colectivo se vincula no solo al intercambio creativo entre compositores e intérpretes, sino que, de manera equiparable, los productores musicales y los ingenieros de audio desempeñan roles dinamizadores que contribuyen a la configuración de escenas musicales. En este sentido, los procesos de producción musical suponen un punto de encuentro alrededor del cual orbitan músicos, compositores, productores y agentes de la industria musical, lo que

implica el desarrollo de una serie de sinergias que en muchos casos culmina en la creación de estos colectivos y escenas mencionados anteriormente. Por supuesto, estas escenas no se limitan exclusivamente al entorno del estudio de grabación, sino que coexisten con otros espacios, como las salas de ensayo o las salas de conciertos.

Las jornadas fueron inauguradas por la Dra. María Inmaculada Matía Polo, Vicedecana de Relaciones Institucionales e Internacionales y Biblioteca, junto al Dr. Julio Arce Bueno, director del Departamento de Musicología de la UCM, y el Dr. Marco A. Juan de Dios Cuartas, director de las jornadas. Tras esto se dio paso a la conferencia inaugural, también a cargo del Dr. Marco A. Juan de Dios Cuartas, que introdujo, en primer lugar, una reflexión sobre qué entendemos por producción musical, su relación con las industrias culturales, su papel como manifestación artística y los debates generados en torno a todos estos conceptos. A continuación, estableció la conexión del estudio de grabación y la industria musical como generadores de escenas musicales que crean centros sonoros de referencia. Por último, se presentó como estudio de caso la escena musical del Xixón Sound. Localizada en Gijón, relacionada con un conjunto de bandas emergentes durante la década de los 90 y conectada con el estudio ODDS del productor musical Paco Loco, fue etiquetada por la crítica musical como una escena sin que sus propios participantes se vieran realmente identificados con ella. A partir de este punto se invitó a una reflexión sobre qué elementos configuran

una escena y todas las implicaciones que esto tiene, no sólo a niveles identitarios sino también de índole institucional o político.

El encuentro continuó con la proyección del documental *Break Nation* (2023), dirigido por David Pareja, en el que se explora a fondo la escena del Breakbeat en Andalucía durante los años 90. Este fenómeno musical transformó una escena underground local en un fenómeno de masas en la región, colocando lugares como Sevilla y la Costa del Sol como puntos de referencia dentro de la escena internacional de la electrónica. El documental muestra cómo la escena del Breakbeat en Andalucía adoptó una serie de estilos musicales de origen anglosajón, apropiándose de sus códigos y llegando a lograr un éxito incluso mayor que en sus países de origen. Los promotores de esta escena lograron atraer a artistas internacionales de renombre como The Prodigy o The Chemical Brothers, que en combinación con una buena cantidad de DJs locales lograron una afluencia masiva de público, superando en muchos casos la popularidad que estos artistas tenían en sus países de origen. Por otro lado, el fenómeno del Breakbeat se explora en relación con diversas causas, incluyendo decisiones políticas, la construcción de la carretera A92 que conecta Andalucía de este a oeste, la influencia de los residentes de origen británico y del norte de Europa en la Costa del Sol, y los aspectos tradicionales de la fiesta en la cultura local. Se analizaron de este modo los elementos sociales y la conexión entre la escena y la forma en que se celebra la fiesta en Andalucía. El documental proporcionó una

visión completa de este fenómeno musical, considerando tanto su dimensión cultural como su impacto en la sociedad andaluza.

El documental contó con entrevistas a diversos actores que fueron parte integral de la escena del Breakbeat, desde DJs como DJ Man, Jordi Slate, DJ Kultur, Anuschka, hasta promotores como Juanma Ramírez. Destaca la idea de que la compatibilidad de los ritmos rotos del breakbeat con el acervo cultural de Andalucía fue uno de los factores que llevaron a que este género musical triunfara y se arraigara en esta región de forma particular, llegando, en opinión de muchos, a constituirse como parte de su folclore. El Breakbeat no llegó a triunfar en otras regiones de España, donde géneros como el House u otras escenas de la música electrónica como la conocida como Ruta del Bakalao eclipsaron la escena andaluza. El éxito de las fiestas de Breakbeat en Andalucía se encontró con un abrupto final tras la muerte por intoxicación de tres personas en un macroevento en el recinto deportivo Martín Carpena de Málaga. Según los entrevistados, un suceso que fue utilizado mediática y políticamente para destruir una escena que comenzaba a resultar incómoda, pero que hasta el momento había contado con el apoyo de la administración.

Una vez finalizada la proyección, la Jornada continuó con una mesa redonda moderada por el Dr. Israel V. Márquez en la que participaron el director de *Break Nation*, David Pareja, y dos protagonistas clave, Juanma Ramírez de Satisfaxion y creador de Nätural, junto con Susana Hernández,

también conocida como Ylia, una de las DJ del colectivo Mundo Evassion. Este espacio permitió una reflexión adicional sobre la escena, proporcionando una oportunidad para que los protagonistas del documental pudiesen aportar sus visiones personales y las perspectivas de quienes fueron parte integral de fenómeno musical en Andalucía.



Mesa redonda sobre la escena del Breakbeat en Andalucía

Tras esta sesión concluyeron las V Jornadas de Investigación en Producción Musical, que un año más han servido para reivindicar la importancia del estudio de la producción musical como un elemento que vertebra una gran cantidad de aspectos del mundo de la música actual, siendo el punto de encuentro entre músicos, compositores, productores y agentes de la industria musical.

Las V Jornadas de Investigación en Producción Musical se encuentran disponibles en la web: <https://unicomplutense.wixsite.com/jornadasproduccion>

**A la escucha de nuestro presente:
una cartografía de las culturas musicales en el siglo XXI
XVII Congreso SIBE · XII Congreso IASPM-España ·
IV Congreso ICTM España**

Universidad de Granada, 2-4 de noviembre de 2023

Cristina Guzmán Anaya

A todos los que a través de su vida se han emocionado con la copla lejana que viene por el camino, a todos los que la paloma blanca del amor haya picado en su corazón maduro, a todos los amantes de la tradición engarzada con el porvenir, al que estudia en el libro como al que ara la tierra, les suplico respetuosamente que no dejen morir las inapreciables joyas vivas de la raza.

“El cante jondo. Primitivo canto andaluz”, conferencia leída por Federico García Lorca en el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada la noche del 19 de febrero de 1922.

Los últimos compases del pasado año veían celebrar la XVII edición del Congreso de la Sociedad de Etnomusicología (SIBE), el XII Congreso de la división española de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM-España) y el IV Congreso de la vertiente nacional del International Council for Traditional Music (ICTM-España). De incidencia bienal, este tríptico científico devenido evento de referencia a nivel estatal en el área de la Musicología volvía a concitar a

investigadores, estudiantes, virtuosos y otros profesionales de la industria cultural a discurrir sobre la multidimensionalidad e interdisciplinariedad inherentes a la Antropología, la Sociología y los Estudios Culturales en su histórico diálogo para con la música. Empalmando con las tradiciones propias al día de Fieles Difuntos, el jueves 2 de noviembre daba inicio este congreso que se extendería a lo largo de tres intensas—y frías—jornadas hasta dar fin el sábado, día 4 del penúltimo mes del año 2023. La itinerancia de este evento, que desde su primera edición celebrada en Barcelona en el año 1995 ha recorrido la dorada extensión el territorio ibérico haciendo de distintas localidades hispano-lusas improvisado bastión académico, hallaba en esta edición su lugar de confluencia ideal en tierras nazaríes. Bajo la dirección organizativa de Ugo Fellone (Universidad de Valencia) y Marina Hervás (Universidad de Granada), la institución de adscripción de esta última venía a asumir, tras 25 años, nuevamente el rol de auspiciadora principal de este emblemático evento. La efeméride de este cuarto de siglo justificaba, en palabras del propio comité organizador, «la posibilidad de realizar un congreso con el que se reflexione sobre el camino andado hasta

ahora en el desarrollo de la Etnomusicología en el ámbito de habla hispana»; hito, sin duda, logrado con creces gracias a los recursos humanos y materiales prestados por el Departamento de Historia y Ciencias de la Música y la Escuela Técnica de Arquitectura de la Universidad de Granada, y la preciada Fundación Miguel Ríos.

A los pies de la Alhambra, en el corazón del céntrico Barrio del Realejo, la casa-palacio renacentista que alberga en la actualidad la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada sirvió de efímero refugio y enclave sublime a esmeradas disertaciones, debates no beligerantes y estimulantes intercambios de ideas; cimentados pilares para una producción científica fructífera y diversa. Rehabilitado en la última década, lo laberíntico de este diáfano inmueble no supuso detrimento alguno al transcurrir de las actividades programadas, facilitando, de hecho, la libre movilidad de los asistentes entre los distintos espacios reservados a sesiones, paneles y conferencias plenarias. Tampoco la névea bruma matutina ni el helor de la penumbra crepuscular cohibieron el disfrute del crisol cultural que caracteriza y enorgullece a la capital granadina, cuya gastronomía arabigoandaluza, paisajes de sierra y vega y monumentalidad impar sirvieron de marco contextual a este congreso. Desde tan evocador entorno se invitaba a auscultar el presente musical, esto es, a atender y reflexionar, desde un enfoque crítico y con perspectiva histórica, sobre los fenómenos sonoros que nos rodean, nos congregan, nos repelen o nos interpelan. A este fin, el eje temático del ecléctico programa de este congreso llamaba a la comprensión de

los múltiples «cambios estructurales fundamentales para la cultura, la sociedad y la política» que en el último siglo han transformado «las prácticas de consumo, de la experiencia, de la creación y de la reflexión en torno y a partir de la música, así como sus mediaciones en la actualidad». Sobre esta premisa se animaba también a afrontar retos de índole ontológica y metodológica que han obligado a la recuperación, la transformación y la reconceptualización de los enfoques de estudio y las herramientas metodológicas, conceptuales y teórico-prácticas que históricamente han servido a la examinación y conservación de las culturas musicales locales y globales. Lejos de limitarse al escenario nacional, esta llamada a la historización del presente y futuro musical se extendía a la hispanoesfera transatlántica y a la vecindad europea por medio de comunicaciones en portugués e inglés, lenguas vehiculares junto al español para este congreso.

La efusiva respuesta a esta invitación precipitó un total de veintisiete sesiones de comunicaciones individuales, doce paneles temáticos, una Ramón Pelinski Lecture – conferencia magistral en honor a quién fuera cofundador y presidente de la SIBE entre los años 1995 y 1999– impartida por el investigador, comisario, artista y editor Pedro G. Romero (Huelva, 1964) y la conferencia plenaria del congreso a cargo de la doctora en comunicación, periodista y creadora cultural Alicia Álvarez Vaquero (1984). Como novedad, y en pleno compromiso con la citada instancia a escuchar nuestro presente, se introducía en este congreso la SIBE Junior, un espacio reservado a jóvenes investigadores dónde

las inéditas figuras de los expertos relatores estaban llamadas a compartir su sapiencia con las nuevas generaciones. Convenir tal volumen de actividad en un espacio temporal reducido obligó a la celebración de entre tres y cinco sesiones paralelas cada jornada y al aprovechamiento de los recesos para la presentación de novedades editoriales. Explicada esta diatriba se comprende la imposibilidad de dar cobertura al total de comunicaciones ofrecidas durante este evento en esta escueta reseña. Por este motivo, lo que prosigue es un trazado general de las líneas temáticas que vertebraron los diálogos auspiciados por la ocasión de este congreso, que se espera sirvan al propósito de ilustrar las inquietudes que en el momento actual ocupan y promueven la labor etnomusicológica, remitiendo en cualquier caso a los sendos libros de resúmenes y currículums del congreso a todos aquellos interesados en indagar en los pormenores académicos y biográficos de quiénes hicieron posible este evento.

La realidad líquida actual, caracterizada por el vertiginoso y perpetuo cambio cultural consecuencia de la globalización y la rápida digitalización de la sociedad, de la que ha derivado una pérdida de la identidad musical a merced de los intereses capitalistas, se estableció el prisma preferente desde el cual cartografiar las culturas musicales actuales—populares, académicas y urbanas—. Instados a enfrentar «pasados incómodos y desafíos actuales» heredados de discursos y herramientas eurocentristas, se abordaron los múltiples ejes y estrategias adoptados por las sociedades alrededor del mundo en

la fabricación, el gobierno y la usanza de sus legados musicales. Frente a maniobras de legitimación, desarrollo y circulación de discursos musicales hegemónicos impuestos por el colonialismo y regímenes autoritarios a nivel glocal, se encomiaron conatos de resistencia contestataria que han promovido en la era postcolonial el cuestionamiento, la transformación y deconstrucción del discurso identitario predominante. Esta reivindicación, reapropiación y resignificación ideológica del folklore musical se refirió desde el estudio transversal de movimientos contraculturales, fenómenos de revival y nuevos géneros y prácticas musicales y dancísticas enraizadas en la tradición promovidos por comunidades indígenas, revelando reciprocidades en el seno de géneros, tradiciones, culturas e industrias musicales a ambos lados del Atlántico que han resultado en una redefinición de las relaciones entre el centro y la periferia. Particularmente, la festivalización y espectacularización de las tradiciones musicales ocupó el centro de las conversaciones sobre gestión y programación cultural, que oscilaron a lo largo de un continuo dialéctico continuidad-renovación en el trato de tipologías de eventos y audiencias. También los discursos sobre performatividad se vieron permeados por esta misma dicotomía que ha visto simultáneamente revitalizar y capitalizar la otredad representada por los estilos de danza y teatro etnizados en su dimensión transnacional.

Desde la interseccionalidad se abordaron redes musicales locales y transfronterizas sometidas al yugo de la soberanía cultural y

su censura, elucidando las idiosincrasias únicas de su relación para con el imaginario sonoro reapropiado. Erigida disquisición epistemológica preferente, se discurrió extensamente sobre la subversión de las nociones musicales asociadas al género y la sexualidad planteado por disrupciones feministas a través de géneros, espacios y roles históricamente masculinizados y la exploración de los límites del binarismo a través de la androginia y el drag, vinculadas a movimientos culturales subversivos instituidos por el colectivo LGBTQIA+. Se dialogó sobre machismo, racismo, homofobia y clasismo en el presente posnacional, examinando la música como medio de adhesión identitaria, denuncia social y creación de espacios seguros, inclusivos y empoderantes para identidades, corporalidades y sexualidades no-normativas. También se denunció la expropiación, neutralización identitaria y capitalización de las prácticas culturales propias de colectivos históricamente discriminados para su distribución global, la cual, si bien ha resultado en una mejora de estatus para estas formas de musicalidad y performatividad disidentes, no ha conllevado necesariamente progreso social alguno para sus comunidades de origen.

El análisis de las fronteras porosas que en la actualidad permiten el tránsito constante de los agentes musicales entre roles y espacios se centró en esta fabricación y monetización de las prácticas autóctonas en un mundo hiperconectado. El rol de internet y la virtualidad en el acceso, la difusión y el consumo masivo del legado patrimonial fue objeto de una polarización semejante a la reseñada en otros nichos investigativos: de un lado, se

alabaron iniciativas de conservación sustentadas sobre las nuevas herramientas digitales; y, de otro, se apuntó a hacia la dramática pérdida de identidad musical consecuencia de procesos de mercantilización que han visto fagotizar rasgos de autenticidad cultural en favor de los circuitos imperantes. Demandantes de atención, las nuevas sonoridades, estéticas, prácticas y formatos de (auto)producción, circulación y prosumo musical sustentadas sobre ensamblajes sociotécnicos de creciente convergencia mediática y explotadas a través de culturas participativas en línea también fueron abordadas como motor de la industria cultural actual. La fabricación y mediación de la identidad por medio de personas musicales que transitan los márgenes de la artificialidad, la cooperación artística e infomediación en los entornos de creación digital o los desafíos éticos y culturales impuestos a los conceptos de autoría, autenticidad y agencia por la reciente irrupción de la inteligencia artificial fueron algunos de los temas tratados sobre música en el audiovisual y otros espacios en línea. Además, como novedad, se introdujo el medio interactivo de los videojuegos como espacio de interés etnomusicológico de la mano del nuevo Grupo de Trabajo en Ludomusicología adscrito a la SIBE.

Preocupados por el estado crítico de la educación musical en este momento de inestabilidad tecno-cultural, se propusieron proyectos de innovación docente e intervención social enraizados en las tradiciones musicales, situando el arte y la performance como centro de la acción pedagógica. Sobre el estado de la labor

etnomusicológica en la escena nacional y su incidencia en la práctica educativa y musical actual, se destacó la necesidad de formar profesionales comprometidos con la actualización metodológica de la disciplina, a fin de adecuar sus herramientas y espacios de acción a la particularidad de los fenómenos musicales íntimamente vinculados a la Era Post-Digital reseñados durante el evento. Como aludido relevo generacional, los investigadores noveles convergieron alrededor de la desmaterialización de la realidad musical desde un enfoque multiperspectivista para dar cuenta a través de un variado compendio de investigaciones en curso, trabajos de fin de grado y máster y tesis doctorales de la existencia de una muy preparada y heterogénea cantera de futuros etnomusicólogos.

Apercibido género destacado en el marco de este congreso, el estado del flamenco en la escena líquida y tecno-mediada actual fue reseñado por Pedro G. Romero, quién en su comunicación magistral, titulada Lo que el flamenco nos enseña, condensó años de experiencia técnica y genio artístico dedicados a este arte. Las reflexiones compartidas por Romero partieron de su análisis del uso, la administración y la circulación ideológica de los conceptos e imaginarios de la cultura popular desde la práctica multidisciplinar, complementando así las perspectivas puramente musicológicas ofrecidas por otros ponentes. Sobre la audiovisualización del flamenco, exacerbada con el auge de las redes sociales, se apuntó hacia la paradoja de su existencia a la vez hegemónica y marginal y se reivindicó la

importancia del archivo para el trazado y la conservación de la memoria histórica.

También interesada en la incidencia del modelo económico capitalista y la aceleración tecnológica sobre las identidades culturales y los modos de escucha representados en las industrias creativas, la ponencia plenaria ofrecida por la doctora Álvarez Vaquero versó sobre Música y estados sensibles: habitar la creatividad en la urgencia capitalista. Asumiendo como eje discursivo la pandemia de COVID-19 que en el año 2020 vio marcar un punto de no retorno en las dinámicas socioculturales a nivel mundial, se examinó el rol terapéutico asumido por las artes en la creciente visibilidad conferida a la salud mental. Como paliativo al frenético ritmo asumido por un modelo global obsesionado con la productividad, se abordaron desde la escena *underground* nuevas corrientes hedonistas que han visto exaltar la música como refugio escapista en la nueva sociedad de cansancio. A modo de reflexión final, se discurió sobre cómo la idea de curación a través de las artes opera desde un anhelo nostálgico, que recuerda que en tiempos de crisis el ser humano torna instintivamente hacia su pasado ancestral.

Como viene siendo tradición, en el marco de este evento se llevaron a cabo los encuentros entre miembros de la SIBE y las ramas españolas de la IASPM y el ICTM, respectivamente. En esta ocasión, los órdenes del día proyectados para estos cónclaves se vieron marcados por el reciente cambio en la directiva de la SIBE, que el pasado año veía delegar el reto de su administración en Ugo Fellone como

nuevo presidente, acompañado por Sara Revilla Gútiérrez (Escola Superior de Música de Catalunya/Universidad Europea de Madrid) como vicepresidenta, Xulia Feixoo (Universidad de Valladolid) como secretaria y Alicia Pajón Fernández como tesorera; acompañados por cinco nuevas vocales: Marina Arias Salvado (Universidad Complutense de Madrid), Eulàlia Febrer Coll (Universidad Internacional de la Rioja), Teresa Fraile Prieto (Universidad Complutense de Madrid), Sofia Vieira Lopes (Universidade Nova de Lisboa) y Ana Flávia Miguel (Universidade de Aveiro). Fruto de esta transición se proyectaba como objetivo prioritario hacer de la SIBE un espacio abierto, creciente y capaz de funcionar como espacio de convergencia para los investigadores más allá de los congresos bienales. Este propósito ha cristalizado, hasta el momento, en una serie de acciones ya en marcha como son la actualización del censo de esta institución, la renovación de su página web y redes sociales, la dinamización de los grupos de trabajo, la mejora de la coordinación y cohesión interdepartamental, la financiación y organización de actividades interdisciplinarias y la revitalización y consolidación de las relaciones institucionales. También en el último trimestre finalizaba el mandato de Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo) como editor de la revista TRANS, en favor de Ana Flávia Miguel (Universidade de Aveiro).

Constituido como carta de presentación y a la vez hoja de ruta para esta recién estrenada legislatura, el XVII Congreso de la SIBE—y XII y IV Congreso de la división española de las IASPM e ICTM—será

probablemente recordado como punto de inflexión académica en los años venideros. Desprendido de todo artificio y constricción vanidosa, este evento apeló de manera directa y sincrónica, en discurso y forma, a la actualidad más urgente y al pretérito constructo sobre el que esta se cimenta; trasladando las preocupaciones y conversaciones de las sinuosas juderías de Granada al seno de sus históricas instituciones, y extendiendo —a la vez— sus relatos discursivos y maceradas conclusiones más allá de los artesonados mudéjares del antiguo Palacio del Almirante. Constituida plataforma de interacción, orientación y circulación para investigadores y su producción científica y marcado por la celebración de la diversidad y la promesa de hacer de la SIBE un espacio —aún más— interseccional, innovador e internacional, no resulta insólito que este evento marcara récord de asistencia. Sin duda un muy buen augurio para la nueva directiva, que ya trabaja en pos de continuar defendiendo la relevancia y trascendencia de la música como prisma a partir del cual cartografiar desde una perspectiva plural, basada en la escucha recíproca y crítica, un presente musical marcado por la transitoriedad, la nostalgia construida y la efimeridad de nuestras relaciones.

Reseña

Encabo, Enrique y Matía Polo, Inmaculada (eds.). 2023.
América como horizonte: intercambios, diálogos y mestizajes de la
***escena popular española.* Madrid: Ediciones de Iberoamericana.**
ISBN: 978-84-9192-334-3

Clara Guillén-Vázquez

El monográfico *América como horizonte: intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española* es una de las más recientes publicaciones dedicadas a la reflexión en torno a las relaciones artísticas establecidas entre España y América. La conexión entre creadores, intérpretes y músicas de ambas vertientes del Atlántico ha generado espacios y productos de creación compartidos, en muchos casos híbridos, consecuencia de la internacionalización de la formación musical, así como de las prácticas y técnicas desarrolladas por los propios artífices que, a menudo, trascendieron las fronteras de lo local.

Siguiendo la línea de investigación de aportaciones recientes en el análisis de la identidad musical a través de redes transnacionales, como las realizadas por Marín-López (2018), Schending (2019) o Eli, Marín-López y Vega (2021), el objetivo principal de este libro es reconstituir, desde la singularidad de cada caso particular, una cartografía del hecho musical desarrollado en un contexto en el que los intercambios han sido constantes, diversos y complejos desde principios del siglo XVI hasta nuestros días. En concreto,

el objeto de estudio de *América como horizonte* se centra en las músicas escénicas populares que florecieron principalmente en medios urbanos a lo largo del siglo XX. Las diferentes contribuciones, que revisaremos a continuación, aportan nueva información sobre los diálogos culturales que se establecieron entre España y América, en torno a cuatro bloques temáticos: intérpretes, danza, migraciones y compañías y giras. Estos diálogos surgidos en el ámbito escénico se incrementaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX, gracias a las giras trasatlánticas realizadas por diferentes compañías de ópera y zarzuela en los teatros latinoamericanos. Este hecho, unido al fenómeno del cuplé, favoreció, ya entrado el siglo XX, la producción y consumo de un repertorio teatral y musical compartido.

En este contexto, fueron los intérpretes quienes, precedidos de su popularidad, difundieron y reinventaron un patrimonio musical caracterizado por el mestizaje y la confusión de géneros y estilos. Así, son cuatro las figuras analizadas en la primera sección de este libro. En primer lugar, Enrique Encabo revisa la trayectoria de la

vedete hispano-argentina Celia Gámez en su devenir artístico desde que llegara a España en los años veinte como cantante de tangos hasta su conversión hacia el género revisteril, como máxima representante de lo castizo, lo frívolo y lo cosmopolita. Por su parte, Julio Arce se aproxima a la relevancia social del músico cubano Antonio Machín como parte de la memoria colectiva de la cultura popular del franquismo. Tras su fallecimiento en 1977, su música, y en especial sus boleros, adquirirían un nuevo valor al incluirse en el imaginario de una corriente que tendió a la revalorización de géneros musicales como la canción española a través de una visión nostálgica.

Lidia Cachinero Rodríguez y Nicolás Jiménez Ortiz analizan en sus respectivos capítulos la influencia americana en la carrera artística de dos cupletistas andaluzas: Salud Ruiz y María Antinea. Salud Ruiz, pese a no haber viajado nunca al continente americano, incorporó a sus interpretaciones la estética y gestualidad propias de las modas americanas del primer tercio del siglo XX, siendo un paradigma de la difusión e intercambios estilísticos que se produjeron en España a raíz del auge de las músicas populares urbanas a uno y otro lado del Atlántico. En su caso, María Antinea trasladó al espacio americano las tradiciones de la música popular española, especialmente de la tendencia andalucista surgida a partir de los años treinta, a través de los espectáculos que realizó en América, así como de las películas y grabaciones sonoras de las que formó parte.

Por otro lado, las influencias americanas en la danza española fueron significativas a lo largo de todo el siglo XX en sus más diversas manifestaciones. Jonathan Mallada Álvarez estudia la recepción de la *danza serpentina*, creación de la bailarina estadounidense Loïe Fuller, en la escena española a través de las aportaciones de diferentes imitadoras que la incluyeron en su repertorio, dotándola de un nuevo significado artístico en un panorama dominado por el género chico. Por su parte, Inmaculada Matía Polo se aproxima a la realidad de la danza española en el Río de la Plata a través del análisis de los dos recitales que Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, realizó en 1935 y 1939 en el Teatro Solís de Montevideo (Uruguay), estableciendo una comparativa entre los repertorios que se interpretaron en cada una de las ocasiones. Del mismo modo, Matía Polo señala lo relevante de la mixtura y adaptación de estos espectáculos a un contexto en el que a menudo era muy complicado que viajase una compañía de danza completa, por lo que era necesario establecer un formato recital en lugar de una gran producción escénica. Como apunta Inés Hellín Rubio en el siguiente capítulo, para la década de los 70 todas estas influencias se materializarían en la creación de nuevos lenguajes dancísticos que, si bien partían de una línea tradicional, se reelaboraron dando lugar a los ballets narrativos de la danza española, el ballet protesta y la danza teatro. Para la autora, las propuestas de bailarines y coreógrafos como Antonio Gades o Mario Maya, entre otros, supusieron una revolución por la construcción de nuevas temáticas y

discursos escénicos establecidos a partir del profundo conocimiento y dominio de la técnica empleada.

El tercer bloque del volumen está dedicado al estudio de los procesos de asimilación cultural generados a partir de las migraciones de españoles al continente americano que vinieron intensificándose desde la segunda mitad del siglo XIX y que, para el XX, ya habían dado lugar a nuevas realidades musicales, consecuencia de la recepción, incorporación e hibridación de un acervo artístico compartido. En primer lugar, Susana de la Cruz Rodríguez analiza la resignificación de la romería gallega en La Habana, aproximándose al diálogo establecido entre diferentes músicas que coexistieron en base a los conceptos de tradición, modernidad, autenticidad y mestizaje. Por su parte, Francisco Javier Escobar y Emilio J. Gallardo-Saborido, dedican sus respectivos capítulos al estudio de la presencia del flamenco en la escena mexicana. El primero revisa la pervivencia de la guitarra flamenca en Ciudad de México a través de la actividad conjunta entre Niño Ricardo, Juan Valderrama y Agustín Castellón, Sabicas, a mediados del siglo XX. El segundo, analiza la influencia del flamenco en la actividad del Ateneo Español de México a través de la figura de Domingo J. Samperio, así como, el andalucismo literario del poeta Salvador Marín de Castro y su vinculación con el flamenco.

El título de la última sección, «Compañías y giras», nos adentra en el fenómeno de los viajes transoceánicos como eje de difusión de *lo español* no solo en Iberoamérica, sino también en Estados Unidos. Así, Antonio

Martín Pacheco analiza el periplo americano del compositor sevillano Manuel Font de Anta con el objetivo de esclarecer los pocos datos que hasta ahora se tenían en lo referente a esta etapa de su vida artística, especialmente en cuanto a repertorios e influencias musicales se refiere. Un caso de éxito en la consolidación de la zarzuela dentro de los circuitos artísticos hispanoamericanos fue la compañía de zarzuela infantil la Aurora Infantil y las campañas que realizó por América, estudiadas por Carlos Enrique Pérez. La labor y popularidad de esta compañía es ejemplo de la asimilación y evolución que este género tuvo en diferentes formatos internacionales a partir de su recepción. Por último, Teresa Fraile analiza la presencia de la canción española y sus artífices en el cine argentino de mediados de siglo, a través de tres casos de cantantes de copla exiliados en Argentina como consecuencia de la guerra civil española: Angelillo, Miguel de Molina y Pedrito Rico. Sus figuras fueron olvidadas en España, pero su éxito latinoamericano fue muestra, en última instancia, de la realidad musical, teatral y cinematográfica del momento.

Las investigaciones presentadas en este monográfico aportan nuevos datos realmente valiosos para el conocimiento de la escena popular española, especialmente en lo referente a sus conexiones con América. A partir de los casos de estudio expuestos en *América como horizonte* se desprenden conclusiones conjuntas que plantean nuevas reflexiones en torno a los diálogos que se desarrollaron a lo largo del siglo XX a uno y otro lado del Atlántico, que

en ningún caso fueron unidireccionales y que, en definitiva, dieron como resultado un panorama artístico de creación, difusión y consumo complejo, pero compartido.

Referencias bibliográficas

Eli, Victoria; Marín-López, Javier y Vega, Belén (eds.). 2021. *En, desde y hacia las américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson.

Marín-López, Javier (ed.) 2018. *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericano*. Madrid: ICCMU.

Schending, Florian. 2019. *Musical Journeys: Performing Migration in Twentieth-Century Music*. Rochester: Boydell & Brewer



Definiciones de *acorde* en la enseñanza de la armonía tonal

CHRISTOPHER DOLL (TRADUCIDO POR MIGUEL ÁNGEL MOLINA CARRILLO)

2023. *Cuadernos de Etnomusicología* N°18(1)

Palabras clave: acorde; armonía tonal; música popular urbana

Keywords: chord; tonal harmony; popular music

Cita recomendada:

Doll, Christopher. 2023. "Definiciones de *acorde* en la enseñanza de la armonía tonal" (traducción de Miguel Ángel Molina Carrillo). *Cuadernos de Etnomusicología* N°18(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

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

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

DEFINICIONES DE ACORDE EN LA ENSEÑANZA DE LA ARMONÍA TONAL¹

Miguel Ángel Molina Carrillo

En los últimos años, en Norteamérica ha crecido la tendencia a incluir ejemplos de música pop-rock en las clases de armonía tonal para estudiantes universitarios; así lo demuestran manuales recientes como los de Turek (2007), Clendinning y Marvin (2011), Roig-Francolí (2011) y Laitz (2012), pues incluyen fragmentos de este tipo de repertorio². En la reunión anual de la Society for Music Theory celebrada en Mineápolis en 2011 se convocó una mesa redonda específicamente para debatir los pros y los contras de estudiar música clásica en lugar de música pop en la clase de teoría³. Esta tendencia se debe, sin duda, a un intento de hacer la asignatura más atractiva para los estudiantes de hoy en día, cuyo bagaje musical se orienta cada vez más hacia el pop-rock. Sin embargo, al incorporar este género a la clase de armonía clásica, los docentes se enfrentan a algunas de las diferencias fundamentales entre los lenguajes armónicos de ambos estilos⁴.

Lo profesores utilizan ejemplos extraídos del pop-rock para ilustrar no solo conceptos teóricos relacionados específicamente con la armonía, sino también una amplia gama de ideas. Por ejemplo, si consultamos el manual de

¹ Este artículo apareció por primera vez como "Definitions of 'Chord' in the Teaching of Tonal Harmony" en *Tijdschrift voor Muziektheorie (Dutch Journal of Music Theory)*, Vol.18(2), pp.91-106, 2013 (Amsterdam University Press) DOI: <https://doi.org/10.7282/T3T1558F>. Tanto el autor como dicha publicación han cedido amablemente a la traducción y publicación del artículo en esta revista.

² De todos estos libros, el de Roig-Francolí y el de Clendinning y Marvin son los que más hacen uso de ejemplos extraídos de música pop-rock en sus textos. Manuales como el de Sorce (1995) ya anticipaban esta tendencia.

³ Esta mesa redonda llevaba por nombre *The Great Theory Debate: Be It Resolved... Common Practice Period Repertoire No Longer Speaks to our Students; It's Time to Fire a Cannon at the Canon*.

⁴ Ken Stephenson (2001: 110-11) ha señalado en su reseña de la primera edición del libro *Harmony in Context* (2003), de Miguel Roig-Francolí, que a veces resulta complicado combinar ejemplos extraídos del clásico y del pop-rock para fines pedagógicos. Para más información sobre la música pop-rock y la teoría de la pedagogía, véase Adler (1973); Capuzzo (2009); Casanova López (2008); Collaros (2001); Covach, Clendinning y Smith (2012); Fankhauser y Snodgrass (2007); Folse (2004); Gauldin (1990); Maclachlan (2001); Repp (2010); Rosenberg (2010); y Salley (2011). Si quiere saber más sobre la pedagogía de la armonía tonal en Norteamérica o la teoría de la armonía norteamericana en general, véase Thompson (1980). Benítez (1999) analiza el potencial pedagógico de la música de The Beatles en el contexto de la teoría postonal.

Clendinning y Marvin (2011), citado anteriormente, encontraremos un fragmento de *Miracle Drug*, de U2, como ejemplo de compás simple (p. 30) y otro de *I Will Always Love You*, de Dolly Parton, para explicar las armaduras (p. 55); estas canciones sirven de base para ejemplos armónicos posteriores, como *Love Me Tender*, de Elvis Presley, y su II mayor tríada (en «love me sweet...») que funciona como dominante secundaria del V (p.408). En todos estos casos, las canciones pop-rock simplemente reemplazan a lo que habrían sido fragmentos de música clásica en manuales más antiguos. La música pop-rock en sí misma también puede estudiarse desde un punto de vista teórico, lo que aumenta la cantidad total de material que deben enseñar los profesores. Clendinning y Marvin, además de insertar ejemplos extraídos del pop-rock a lo largo de todo el manual, dedican un capítulo entero a «Popular Music», con apartados que versan sobre acordes alterados y acordes con tensiones, escalas pentatónicas, así como la estructura de la frase en la canción popular, entre otras cuestiones.

Para los docentes es evidente que existen diferencias entre la armonía clásica y la jazzística; prueba de ello es el hecho de que el jazz cuente con clases y manuales propios. No obstante, existe un importante dilema metodológico que surge a partir del reconocimiento de las diferencias análogas entre ambas armonías (London 1990: 112; Stephenson 2002: 101): en el supuesto de que sigamos estudiando el pop-rock para aplicarlo en la clase de armonía clásica (y, por tanto, no creemos una asignatura aislada para este)⁵, ¿deberíamos utilizar este género solo para ilustrar cuestiones clásicas o, por el contrario, abordarlo desde su propia perspectiva? Si nos decantamos por la segunda opción, e intentamos ir más allá de un tratamiento meramente superficial (aunque bienintencionado) de la música pop-rock, también tenemos que decidir cómo definir esos *términos* propios del género: a la manera de los músicos clásicos (desde un punto de vista externo) o a la de los músicos pop-rock (desde un punto de vista interno).

⁵ También existen escuelas en las que se imparten clases de armonía del rock, separada de la armonía clásica (por ejemplo, la Berklee College of Music), pero se trataría de casos aislados que se alejan de lo común.

Si elegimos el enfoque de los segundos y dejamos que hablen por sí mismos, entonces tenemos que replantearnos ciertos aspectos de la armonía tonal que se enseña en nuestras escuelas.

Uno de estos aspectos tiene que ver con la definición que le damos a *acorde*. A pesar de las cuestiones históricas que rodean al término (Dalhaus 1990: 67), aquí entran en juego dos aspectos relevantes. El primero de ellos es la forma de construir un acorde tonal. Por lo general, en la armonía tonal clásica el término *acorde* suele restringirse a las estructuras triádicas; las palabras de Laitz son ejemplo de ello:

La combinación de tres o más notas diferentes crea una armonía o acorde. No obstante, hay una distinción significativa entre simples combinaciones y combinaciones que se forman en la armonía tonal, en la cual la tercera, de entre todos los intervalos que pueden constituir un acorde, es la que desempeña el papel principal. Existen dos tipos de acordes en la música tonal: (1) tríadas, o acordes compuestos por tres notas distintas separadas por terceras; y (2) cuatríadas, o acordes formados por cuatro notas distintas separadas por terceras. (Laitz 2003: 71 [énfasis en el original]).

La excepción que confirma la regla, por así decirlo, es el IVadd6, que es una interpretación alternativa del acorde de II con séptima en primera inversión (sobre todo en el contexto del *double emploi* de Rameau)⁶. Por el contrario, la teoría informal del pop-rock (es decir, la idea que surge de transcripciones publicadas y manuales para aprender a tocar escritos por y para músicos pop-rock en activo) no hace esta separación en lo que se refiere a la constitución de los intervalos.

Los acordes con sexta añadida son muy frecuentes en el repertorio pop-rock, así como los power chords sin tercera (acordes de quinta o cuarta justa, normalmente doblados en octavas)⁷. Asimismo, los músicos de este género suelen usar armonías sus4 y sus2, tal y como se muestra en el ejemplo 1, que

⁶ Aunque el término *double emploi* apareció por primera vez en 1732 en la obra de Rameau *Dissertation* (Rameau 1974: 47), el concepto ya había aparecido en 1722 en algunos análisis de su *Traité* (por ejemplo en Rameau 1971: 296); véase también Christensen (1993: 194 n. 82). Es conocida por todos la importancia de Rameau para la armonía tonal, pero también se ha afirmado que la versión extendida del manuscrito de Rameau *L'Art de la basse fondamentale* (circa 1740) sirvió de base para el manual moderno de armonía (Christensen 1993: 286; Wason 2002: 55).

⁷ Normalmente, los *power chords* se ejecutan con una fuerte distorsión, lo que provoca que ciertos armónicos y tonos de combinación (determinados por la disposición de las notas al tocarlas) destaquen en exceso. De ahí que exista una controversia en cuanto a la consideración de estos acordes como tríadas o no (Lilja 2009: 104-122).

es un breve fragmento extraído de la introducción de una versión publicada del éxito de Don McClean *American Pie* de 1971 (*100 Greatest Songs* 2002: 7). Aquí vemos que la doble bordadura formada por (fa #) - sol - fa # - mi - fa # en la línea superior del piano genera cinco sonoridades distintas que los transcriptoros han señalado con cinco cifrados independientes: re (mayor), re sus4, re (mayor), re sus2, re (mayor). Seguramente, un profesor de armonía tonal emplearía aquí el concepto de nota de paso para justificar el sol y el mi, ambas notas de adorno para el acorde tríada de re mayor.

Piano

... used to make me smile...

Ejemplo 1. Fragmento de la introducción de *American Pie*, de Don McLean

Los términos *sus4* y *sus2* son sendas abreviaciones de «cuarta justa suspendida sobre la fundamental» y «segunda mayor suspendida sobre la fundamental». No obstante, no es correcto usar el término *suspendida*, pues no quiere decir que la nota que se encuentra entre la fundamental y la quinta sea una nota mantenida procedente de un *acorde* anterior, o que sea una nota extraña al *acorde*; las tres son estructurales. Está claro que la razón por la que en este fragmento se han identificado cinco acordes, y no uno, es porque la mayoría de los guitarristas y teclistas del pop-rock con y/o sin formación académica tienden a pensar en sonoridades individuales, incluso en aquellos casos en los que el dibujo es claramente melódico, no armónico. Lo sé por experiencia personal, pues también me enseñaron este método cuando era joven, antes de realizar mis estudios en teoría clásica.

El hecho de que el cantautor Don McLean estime que este pasaje contiene cinco acordes es irrelevante. Lo que nos interesa es simplemente mostrar que este tipo de pensamiento armónico existe en la cultura pop-rock y que, además (y pido que acepten esto de manera objetiva), es *característico* de esta.

El segundo aspecto a tener en cuenta para la definición de *acorde* tiene que ver con el papel determinado que desempeña el bajo. Según la teoría tonal clásica que comúnmente se enseña en Norteamérica, se considera *acordes* solo aquellas estructuras triádicas que de algún modo se sustentan sobre un bajo, lo que requiere que el *acorde* esté en estado fundamental o, si acaso, en primera inversión. Por ejemplo, la teoría schenkeriana normalmente reconoce «la tendencia del bajo a la *fundamentalidad*», es decir, «la nota más grave, por naturaleza, busca ante todo convertirse en la fundamental de una sonoridad de 5/3 ...» (Schenker 2001: 8; véase también Schenker 1979: 65-6). El ejemplo 2, un extracto del principio del segundo movimiento de la primera Sonata para piano, op. 2 n.º 1, de Beethoven (1796: 5), muestra un dibujo armónico que va del I tónica hasta el V dominante, y entre ellos intervienen algunos *acordes* que podrían analizarse como IV 6/4, II 4/2 y I 6/4 cadencial. De estos tres, es posible que el último se enseñe como resultado de un dibujo melódico (y no armónico) que, a su vez, es producto de dos retardos simultáneos y, por tanto, se consideraría una anticipación del V que hace acto de presencia en el segundo pulso. Dicho de otro modo, el do del bajo en el primer pulso del compás 2 somete al resto de las notas. En cuanto a los otros dos eventuales *acordes*, el IV 6/4 y el II 4/2, es todavía menos probable que se enseñen como *acordes* con identidad armónica propia. Estos *acordes pedales* se analizarían más bien como el fruto de dos bordaduras paralelas (si b en la mano derecha y re en la izquierda) seguidas de dos notas de paso (sol en la mano derecha y si b en la izquierda), y todo sustentado por la fundamental fa en el bajo. Por ende, el *acorde* de tónica tríada ocuparía todo el compás. El profesor debe distinguir entre estas armonías sin importancia (que solo aparentan ser *acordes*) y los auténticos *acordes*; o lo que es lo mismo, *acordes* funcionales y no funcionales. Otras formas comunes para referirse a estas armonías de segunda categoría son *acordes* de conducción de voces, lineales, aparentes, ornamentales o ilusorios. Además, en contextos escritos como manuales, a estas sonoridades se les denomina a veces *acordes* entre paréntesis. Todos estos términos y símbolos vienen a indicar que estos supuestos *acordes* no son representativos de la armonía en sí misma, es decir, que no intervienen en la progresión armónica. Por lo general, las inversiones no están reconocidas en la teoría pop-rock, y en la práctica, los

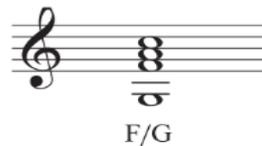
acordes casi siempre están en estado fundamental. No obstante, esto no quiere decir que no puedan tener otra nota distinta a la fundamental en el bajo, además de que este puede presentar cualquier *pitch class*.

Adagio
c. 1
dol
p
I IV₄ I II₄ I I₄ V
1³ ----- 6⁴ ----- 5³ ----- 2⁴ ----- 1³ V⁵ ----- 3

Ejemplo 2. Compases 1 y 2 de la Sonata para piano, op. 2 n^o 1. Segundo movimiento: Adagio, de Beethoven.

En el pop-rock, los slash chords, como a veces se les denomina, son los sustitutos de las inversiones e indican que la fundamental no se encuentra en el bajo. Esto aplica igualmente para aquellos casos en los que la nota más grave no se duplica en el resto de las voces del *acorde*. Por ejemplo, el acorde de V11 se construye normalmente sin tercera y, a veces, sin quinta, lo que deja al $\hat{4}$, $\hat{6}$ y ($\hat{1}$) con el ($\hat{5}$) en el bajo, tal y como muestra el ejemplo 3 con centro tonal en do mayor. Este acorde se cifraría como F/G («fa mayor barra sol»), que técnicamente sería lo mismo que IV/ $\hat{5}$. Dicho acorde aparece en la introducción orquestal de *The Long and Winding Road*, compuesta por The Beatles en 1970; no obstante, aquí, como en muchos otros casos, la quinta justa que se forma con el $\hat{5}$ en el bajo aparece en forma de armónico, a pesar de que la mayoría de los músicos del género no lo reconozcan como parte del acorde⁸. En una clase de armonía tonal, esta sonoridad nunca se enseñaría como un *acorde* en sí mismo, en todo caso como una simple peculiaridad del pop-rock fuera del ámbito habitual de la teoría y práctica tonales clásicas.

⁸ En *The Beatles Complete Scores*, el compendio definitivo de transcripciones de las canciones de The Beatles, el acorde se ha analizado como IV/(5) $\hat{5}$ en *The Long and Winding Road* (Fujita et al. 1993, 614).



Ejemplo 3. La *rock dominant* en do mayor cifrada como *slash chord*

Tanto el carácter de los *acordes* tonales por terceras como la preferencia por su disposición fundamental y en primera inversión son aspectos que pueden concebirse como parte de una misma cuestión aún más amplia: los niveles tonales. Grosso modo, los niveles tonales son elementos esenciales en las clases de teoría norteamericanas, pero en la teoría informal del pop-rock, estos rara vez se mencionan. Dicho esto, podemos establecer que, en términos generales, la armonía clásica norteamericana adopta una actitud más excluyente en cuanto a qué se puede o no considerar *acorde* (o acorde funcional, o cualquiera de sus nombres en el lado positivo de la distinción), mientras que la armonía informal del pop-rock es más inclusiva. Evidentemente, pueden existir teóricos y profesores más abiertos en lo que a este tema respecta, el más famoso de los cuales, probablemente, sea Schoenberg, quien en su *Theory of Harmony* intenta demostrar que la idea de nota extraña a la armonía no existe y que, por tanto, «sí forman acordes» (Schoenberg 1978: 309)⁹. Del mismo modo, podemos encontrar músicos pop-rock más selectivos, e incluso otros que se niegan a tomar partido en esta cuestión. Independientemente de estos puntos de vista alternativos, creo que el problema radica en que sigue existiendo una separación evidente entre ambas culturas.

Para algunos profesores, esta divergencia puede parecer intrascendente y alegan que la visión del pop-rock, que suele quedarse en el nivel más superficial de la armonía, es demasiado simple como para ser enseñada¹⁰. Sin embargo,

⁹ «No existen notas no armónicas o extrañas a la armonía, sino simplemente notas extrañas al sistema armónico. Al igual que las séptimas y las novenas, las notas de paso, las notas de sustitución, los retardos, etc., no son sino un intento de ampliar las posibilidades de notas que suenan a la vez (lo que por definición son acordes) con sonidos similares a los armónicos más lejanos» (Schoenberg 1978: 321). Por desgracia, Schoenberg admite que no consiguió «encontrar un sistema [teórico] nuevo ni ampliar el ya establecido para poder agregar estos fenómenos» (Schoenberg 1978: 329).

¹⁰ Oswald Jones es uno de los muchos teóricos clásicos que han desestimado las teorías menos restrictivas con los acordes. Sus anotaciones a *Harmony*, de Schenker, son ejemplo de ello, pues en ellas aclara que las palabras de Schenker «denotan un claro rechazo al llamado *análisis*

no hay nada en esta postura de varios niveles de complejidad que determine directa y específicamente el nivel en el que las meras consonancias pasan a ser *acordes* propiamente dichos y viceversa. Esta decisión es más bien arbitraria y puede ser tomada de muchas maneras, lo que da como resultado diversas interpretaciones dependiendo del profesor; por ejemplo, lo que para Walter Piston es un *acorde* en su manual *Harmony* (1987) no es exactamente igual para Edward Aldwell, Carl Schachter y Allen Cadwallader en *Harmony and Voice Leading* (2011), de influencia schenkeriana (ya en sus títulos podemos notar esta diferencia).

Es evidente que, para poder enseñar armonía clásica a través de ejemplos de música pop-rock, primero hay que construir un puente entre el enfoque clásico y el pop-rock, en lugar de centrarnos solamente en uno de ellos. La manera más sencilla es mediante el desarrollo de un nuevo sistema para identificar acordes que sea al mismo tiempo amplio para abarcar la *teoría* pop-rock y preciso para adaptarse a la clásica.

Localización temporal	Ubicación en el tiempo
Color	Textura del acorde (timbre, articulación y disposición de las voces), inversión y contenido en <i>pitch class</i>
Grado de la escala	Relación interválica de la fundamental con respecto a la escala de la tonalidad
Función	Función sintáctica
Posición jerárquica	Función estructural o de paso

Tabla 1. Las cinco categorías de clasificación de acordes

Así pues, voy a proponer un método en el que cualquier sonoridad pueda ser considerada *acorde*, así como los distintos criterios que permitirán diferenciar uno de otro. Si queremos incluir todas y cada una de las sonoridades que existen en la definición de *acorde* y de todas sus variantes mencionadas anteriormente, podemos redistribuir el trabajo realizado hasta ahora por la contraposición de *acorde* y *sonoridad* (y *acorde funcional* y *no funcional*, etc.) en diferentes

armónico, que, sin tener en cuenta el contexto y la continuidad, atribuye la etiqueta de acorde a cualquier grupo de notas que esté sonando simultáneamente [énfasis en el original]» (Schenker 1954: 153 n.12).

categorías para clasificar *acordes*, teniendo como base las características más relevantes para los profesores de armonía tonal. La tabla 1 recoge cinco en total: localización temporal, color, grado de la escala, función y posición jerárquica. Estas categorías representan una forma de clasificar *acordes* que ofrece una gran libertad a la hora de establecer los grados de semejanza y diferencia entre todas y cada una de las armonías. Para ilustrarlas, voy a comparar y contrastar ciertos *acordes* de «Aus meinen Thränen spriessen», el segundo lied de Dichterliebe, compuesta por Schumann en 1840 (Schumann 1844: 5). Los estudiosos de la música, y en especial los teóricos musicales, siempre han mostrado particular interés en las canciones de este ciclo, sobre todo en las dos primeras. Aunque nuestro enfoque se aleja de otros análisis previos, las cinco categorías que vamos a presentar ayudarán a dar respuesta a algunos aspectos de la canción que han provocado numerosos debates entre los teóricos. El ejemplo 4 es un fragmento de la partitura de Schumann en la que a cada acorde se le ha asignado una letra de la J a la Y (la V se ha omitido para evitar confusiones con el número romano 5).

Nicht schnell

Ejemplo 4. *Aus meinen Thränen spriessen*, de Schumann

La primera de las categorías, la localización temporal, distingue entre dos acordes cualesquiera separados por un espacio temporal, ya sea un pasaje musical, un movimiento, una pieza entera o, para aquellos de pensamiento más filosófico, un período de tiempo que se mida independientemente de la propia música. Es por esto que las distinciones de tiempo pueden llegar a ser muy básicas, como es el caso de los acordes Q, R y S que, a pesar de su similitud, son diferentes en cuanto a la posición articulada de cada uno en lo que respecta tanto a la métrica como a la secuencia de todas las sonoridades de la canción.

Por otro lado, también pueden llegar a ser bastante complejas, como sucede al analizar el acorde J del principio dentro de dos contextos temporales diferentes:

el primero, la canción como pieza aislada, y el segundo, la canción como pieza que se escucha al terminar el número anterior en el ciclo, *Im wunderschönen Monat Mai*. Es decir, podemos escuchar dos acordes J distintos: en el primer contexto, se trata de la tónica de *Thränen*, el acorde incompleto de la mayor en primera inversión (es la primera inversión porque la nota más grave es el do # del tenor); mientras que en el segundo contexto, resulta ser la tónica anticipada por el acorde dominante de do # con séptima al final de *Monat Mai*, o lo que es lo mismo, el acorde incompleto de fa # menor tríada en segunda inversión (véase el ejemplo 5)¹¹.

Ejemplo 5. Compases 25 y 26 de *Im wunderschönen Monat Mai*, de Schumann.

Evidentemente, ambos acordes J también diferirían en otros aspectos además de su localización temporal; la cuestión es que, como categoría de clasificación, es flexible en cuanto al contexto temporal en el que se inserta un acorde, y es esta flexibilidad la que permite hacer distinciones entre ellos.

La segunda categoría, el color, es la más difícil de describir solo por el hecho de que los teóricos clásicos atribuyen el término *colorista* a muchos aspectos armónicos distintos. A modo de ayuda, podemos distinguir tres cualidades que proporcionan color armónico: la textura, la inversión y el contenido en *pitch*

¹¹ La decisión de ser tan estricto a la hora de identificar la nota más grave de ambos acordes J no viene dictada por el método propuesto de clasificación de acordes. Para algunos profesores, se debería considerar que la nota más grave del acorde está en el piano, incluso cuando técnicamente no es así; en ese caso, los analizaríamos como un acorde incompleto de la mayor tríada en estado fundamental y otro de fa # menor tríada en primera inversión. Con todo, seguirían siendo diferentes en cuanto a localización temporal.

*class*¹². La primera de ellas, la textura, incluye a su vez tres subtipos: el timbre, la disposición de las voces (sin tener en cuenta el bajo), y la articulación. En lo que respecta al timbre, los acordes W y X se distinguen por la presencia del cantante en el primero (donde bien la voz está doblando al piano, bien este está doblando a la voz) y no en el segundo.

En cuanto a la disposición de las voces, los acordes M y T se diferencian en que las notas re, fa # y la se han colocado de manera distinta. Por último, con respecto a la articulación, las semicorcheas del acorde R están marcadas por el signo de *staccato*, mientras que las corcheas con puntillo del acorde S mantienen su duración. En definitiva, la articulación engloba todo lo relacionado con la envolvente de un acorde, incluida la duración de dicha envolvente: si algunas notas del acorde se mantienen o no, si se tocan fuerte o suave, etc. Estos tres subtipos de textura son flexibles, sobre todo la articulación y el timbre, pues sus significados son tan vagos que a veces pueden llegar a confundirse. Aun así, estos términos aparecen con frecuencia en el discurso musical clásico y es el profesor el que determina hasta qué punto se diferencian los tres tipos entre sí. La cuestión aquí es que se realiza una distinción entre *acordes diferentes*. Desde el punto de vista del color, los acordes W y X, M y T, y R y S no son simples *versiones* distintas de los mismos acordes, sino que todos son acordes totalmente diferentes. Siempre se pueden determinar grados de similitud y disimilitud, pero esta tarea se realizará al comparar categorías enteras, no dentro de las propias categorías. Así, los acordes W y X no son iguales desde el punto de vista del color, como tampoco lo son I y V desde la perspectiva del grado de la escala.

La segunda cualidad de esta categoría, la inversión, se refiere al estado del acorde, es decir, si este está en estado fundamental o en inversión. En este sentido, los acordes L y N son diferentes en cuanto a qué grado del acorde (qué parte del acorde) aparece como la nota más grave: en el primero, es el do # del tenor, mientras que en el segundo, el la del piano¹³.¹²

¹² Entre las otras posibles cualidades que entrarían dentro de la categoría *color* encontramos el vector de intervalos, pero esta es una característica más propia de la música atonal.

¹³ De nuevo, no tenemos que ceñirnos a la decisión de ser tan estrictos con la nota más grave. Si solo tomáramos en cuenta el piano para esta cualidad del color, los acordes L y N seguirían siendo distintos: el primero estaría en segunda inversión y el segundo en estado fundamental.

Esta cualidad es tan sumamente importante en la teoría clásica que merece ser analizada de forma separada a la disposición de las voces superiores de los acordes, a pesar de que, en esencia, sea muy similar al subtipo de la cualidad *textura*.

La tercera cualidad del color, el contenido en *pitch class*, abarca los casos en los que los *acordes* varían en función del número de *pitch class* que los componen o, si poseen el mismo número, en función de las propias *pitch class*. Los acordes O y P solo se diferencian en una sola nota, la séptima, que está presente en el primero, pero no en el segundo (pues es una tríada). Por otro lado, los acordes T y U son tríadas cuya fundamental es re, pero sus terceras son distintas: en el caso del acorde T, es una tercera mayor (fa #), mientras que en el acorde U, su tercera es menor (fa natural). Cabe destacar que estos dos últimos acordes también difieren en términos de articulación: al contrario de las notas que conforman el acorde T, el acorde U está formado por notas mantenidas del acorde anterior, exceptuando el fa natural. En resumen, el *color* describe una serie de características dissociables cuyo grado de distinción entre unas y otras dependerá de cada profesor.

La siguiente categoría, el grado de la escala, se basa exclusivamente en la relación interválica que existe entre las fundamentales de los *acordes* y la escala de la tonalidad. La armonía tonal clásica a menudo afirma que la identidad íntegra de un *acorde* viene determinada por el grado sobre el que se construye, pero según el enfoque actual, este es solo uno de las cinco posibles expresiones de dicha identidad. Para diferenciarla correctamente de la categoría anterior (color), se deberían excluir cualidades triádicas (mayor, menor, aumentado y disminuido); así, «IV» y «iv» serían el mismo *acorde* desde el punto de vista del grado de la escala. Por este motivo, siempre es más sencillo emplear las mayúsculas, es decir, utilizar «IV» para todos los acordes construidos sobre el cuarto grado, ya sean mayores, menores, aumentados, disminuidos, o *power chords* sin tercera.

El ejemplo 6a muestra una posible interpretación del acorde M, que en la versión original es un IV (re mayor), mientras que el ejemplo propone un II6 (si menor). Las fundamentales de ambas armonías se encuentran a distinta distancia del centro tonal y, por tanto, cada una requiere un número romano único. Podríamos

haber analizado cualquier par de acordes con números distintos y haberlos usado para ilustrar esta categoría. No obstante, a través de la comparación anterior podemos observar que el grado de la escala es independiente de la función, que es la siguiente categoría. Los dos acordes resuelven en la tónica, lo que muestra que ejercen lo que llamaríamos *función de subdominante* (distinta a la *función de predominante*), o también llamada *función plagal* con nota de paso.

a)

Singstimme
Aus mei - nen Thränen sprießen, viel blühende Blumen

Pianoforte
II⁶

b)

Singstimme
Aus mei - nen Thränen sprießen, viel blühende Blumen

Pianoforte
V₂⁴

Ejemplo 6. Otras interpretaciones del acorde M en *Aus meinen Thränen sprießen*

La categoría de función permite establecer diferencias entre los *acordes* según las sensaciones auditivas de estabilidad, inestabilidad o anticipación que resultan de las funciones sintácticas de las armonías. En el ejemplo 6b se nos muestra otra interpretación del acorde M. En este caso, además del color y el grado de la escala (IV en el original y V 4/2 en el ejemplo), la función también es distinta: subdominante (o plagal con nota de paso) frente a dominante. Aunque ambos acordes resuelven en la tónica, no lo hacen de la misma manera; el IV se

deja caer suavemente sobre la tónica, pero el V 4/2, al ser más inestable, conduce hacia ella. Tal y como vimos en el acorde J, es el re de la línea vocal la que determina la posición del supuesto V 4/2, por lo que analizarlo como un V7 no modificaría nada. En este contexto, el término función se entiende en el sentido más amplio posible, es decir, cualquier tipo de papel sintáctico reconocible en un acorde. Esto incluye desde las funciones tradicionales como tónica y dominante hasta aquellas que el profesor desea reconocer, como función de adorno o cualquier otra de invención personal. La cuestión es que la función como categoría de clasificación es inherente a cada sonoridad, lo que explica que no haya acordes no funcionales según este esquema. Además, la función no tiene por qué corresponderse con el grado de la escala, pues este tiene un carácter más objetivo, mientras que la función tiene un carácter más interpretativo¹⁴.

La quinta y última categoría, la posición jerárquica, distingue entre *acordes* estructurales y *acordes* de adorno a un nivel de análisis concreto. Los dos acordes que acabamos de analizar, el acorde M (IV) y su posible rearmonización en V 4/2, ejercen funciones distintas, pero se encuentran en la misma posición jerárquica: ambos armonizan el re de la melodía, que a su vez es una bordadura del do # que está armonizando el acorde tríada de tónica; por consiguiente, tanto el IV como el V 4/2 son ornamentos para esa tónica. Sin embargo, las diferencias de posición jerárquica también pueden entenderse como diferencias muy notables de función, tal y como veremos en el ejemplo 7. Se trata del fragmento inicial del nivel superficial de análisis del famoso (o infame, según se mire) gráfico de Thränen, un ejemplo extraído de Free Composition, de Schenker (Schenker 1979: Fig. 22b)¹⁵. Schenker interpreta el acorde M como una elaboración de paso

¹⁴ Para conocer más sobre la diferenciación entre grados y funciones, véase *Tonal Pitch Space* (Lerdahl 2001: 193-248); véase también Doll (2007: 27-34). Parece ser que la teoría que propone Lerdahl coincide en cierta manera con el presente estudio, pues afirma que «los acordes de conducción de voces siguen siendo acordes» (Lerdahl 2001: 59).

¹⁵ El gráfico de *Thränen* ha sido origen de numerosos debates entre los académicos, como es el caso de Agawu (1989: 288-292), Drabkin (1996: 149-151) y (1997), Dubiel (1990: 327-333), Forte (1959: 6-14), Kerman (1980: 323-330), Komar (1979: 70-73), Larson (1996: 69-77), Lester (1997), y Lerdahl (2001: 222-223). Schenker ya había mencionado brevemente esta canción en su trabajo previo *Harmony* (1954: 218-221). No publicó sus libros con un fin pedagógico en sí mismo, pero su influencia en la pedagogía norteamericana es indiscutible; véase Beach (1983), Cadwallader y Gagné (2006), Damschroder (1985), Gagné (1994), Komar (1988), Larson (1994), Riggins y Proctor (1981), y Rothstein (1990) y (2002).

dentro de un dibujo subyacente que se crea entre el IV predominante y el V dominante, es decir, del acorde L al acorde N.

Ejemplo 7. *Der freie Satz*, fragmento del nivel superficial del gráfico de *Thränen* de Schenker.

El do # de la melodía se convierte en una «nota de paso consonante» al ser armonizado por el acorde M. El la, que es la fundamental del acorde, solo es un apoyo consonante para ese do #; no representa un *Stufe* (*grado de la escala*) y, en consecuencia, el acorde M es una mera ilusión. Este análisis entra en conflicto con la interpretación más sencilla del acorde M que le dimos anteriormente: un I con función de tónica que armoniza un do # estable precedido por una bordadura superior (re). A pesar de que en ambas versiones se trata de un acorde de la mayor tríada en estado fundamental, en la de Schenker no funciona como una tónica jerárquicamente superior sino más bien como un acorde débil de predominante (al estilo de una 6/4 cadencial) que resuelve en su consiguiente V7 (que Schenker ha indicado como «V»).

En resumidas cuentas, el acorde M en el análisis más sencillo es diferente al acorde M de Schenker no solo en función, sino también en posición jerárquica.

Debe quedar claro que en el ejemplo de Schenker entran en juego dos dilemas distintos pero relacionados entre sí. Por un lado, la progresión de Schumann puede escucharse de dos formas contradictorias, lo que hace notar la diferencia en la posición jerárquica (y la función) de los *acordes*. Por otro lado, dado que la función y el grado de la escala no dependen uno de otro, esto permite que cualquier *acorde* construido sobre un grado determinado pueda ejercer varias funciones posibles, y viceversa. No obstante, para Schenker, al igual que para la mayoría de teóricos y profesores de armonía tonal, los grados son sinónimos de

funciones, lo que explica que el acorde M no pueda ser un I, pues Schenker no lo ha analizado como un acorde de tónica; de hecho, este acorde no se puede identificar con un número romano. Por esta razón no aparece como tal en la progresión de Schenker: «I-IV-V-I». En cambio, este nuevo método identifica automáticamente el acorde M como «I», sin tener en cuenta ni su función ni su posición jerárquica, basándose únicamente en el grado de la escala de la fundamental.

Aunque a primera vista pueda parecer que el método propuesto en este artículo no es compatible con el análisis de Schenker, lo cierto es que no es así. La progresión del nivel superficial se presenta en realidad en el nivel intermedio, pues el verdadero nivel superficial trataría cada sonoridad como una entidad armónica (*acorde*) con una localización temporal, color, grado, función y posición jerárquica determinados. A medida que nos alejamos de la superficie y nos movemos hacia el *Ursatz* de tres líneas (que por definición solo incluye acordes de I y V), tanto el acorde M de Schenker como el IV que lo precede, el acorde L, tendrían que reducirse en el gráfico y explicarse como resultado de notas extrañas a la armonía. William Drabkin ha señalado (Drabkin 1996: 152) que el $\hat{2}$ armonizado por el V en el *Ursatz* «es en sí mismo un caso de nota de paso consonante, visto desde el nivel estructural superior», ya que el $\hat{2}$ se origina como «una nota de paso disonante con respecto al acorde de la Naturaleza». Así pues, al considerar las diversas características del acorde M como distintas y, hasta cierto punto, independientes, podemos analizar sin problemas esa sonoridad como un acorde de la mayor (I), sin importar cuál sea su función y posición jerárquica.

Las cinco categorías para clasificar *acordes* presentadas en la tabla 1 ofrecen una forma sistemática de establecer grados de semejanza y diferencia armónicas, así como de reconocer *acordes* en cualquier sonoridad. Con este método, los profesores de armonía tonal pueden centrarse en la superficie misma de la armonía, sin perder de vista los conceptos analíticos más complejos. Tampoco *exige* que cada sonoridad deba llevar su propio símbolo acórdico, sino que solo da la *opción* de analizar cada una de estas como *acorde*. Igualmente, se puede seguir empleando el término *nota extraña a la armonía* e interpretar las sonoridades en relación con tríadas imaginarias en estado fundamental y en

primera inversión, pero en el caso de que decidamos hacerlo, deberíamos reconocer que lo estamos analizando a un nivel alejado de la verdadera superficie, donde toda sonoridad es un acorde y las notas extrañas a la armonía no lo son en realidad. Lo único que se pierde con este método es la posibilidad de decir «tal sonoridad no es un acorde»; ahora, deberíamos decir más bien «tal sonoridad no es un acorde en un nivel de análisis determinado». Con todo, la decisión de qué acordes se analizan y a qué niveles sigue dependiendo del profesor.

Sin embargo, este método no nos obliga a centrarnos en ningún tipo de análisis en específico, ni siquiera en el nivel superficial. En los primeros compases del piano en *Thränen*, a la hora de determinar qué notas son las fundamentales, el profesor podría ceñirse demasiado a las notas que se están tocando en ese momento, lo que podría llevarlo a analizar el acorde K como un acorde de fa # menor (VI) en segunda inversión. En cambio, si interpretamos la superficie teniendo en cuenta el dibujo armónico subyacente del acorde J inicial (un I tónica) al acorde M (el IV subdominante o predominante), entonces ese movimiento descendente del piano sería irrelevante para la fundamental del acorde; por tanto, el acorde K sería un I tónica (la mayor) en primera inversión sin la quinta y con la sexta añadida. En esta teoría, el único requisito real es que en el nivel superficial todas las notas de una sonoridad se deben considerar como pertenecientes al acorde; la función que estas cumplan dentro de este depende de la interpretación individual.

Esta libertad a la hora de analizar también aplica a la interpretación musical. Por ejemplo, un pianista, cuando tiene que tocar el pasaje de Beethoven del ejemplo 2, puede hacerlo destacando el nivel intermedio donde el I (fa mayor) conduce directamente al V (do mayor), por lo que para frasear la línea melódica descendente lo haría de un solo movimiento de la mano. Por el contrario, si lo que desea es destacar el nivel superficial, resaltaría la tensión y distensión entre todos los acordes mediante la acentuación del si b que resuelve en el la, el sol en el fa, y el fa en el mi.

Estas cinco categorías cubren todas las características de las armonías que normalmente se estudian en las clases de armonía tonal en Norteamérica. Aunque siempre hay espacio para sugerencias de mejora (sobre todo en la

categoría *color*) y para agregar nuevos elementos, lo cierto es que resultan muy útiles para dar explicación a un gran número de estructuras armónicas y las relaciones entre ellas, no solo de la música clásica, sino también del pop-rock. Evidentemente, este sistema no ofrece un punto de vista puramente émico de este género; de hecho, está más próximo a las teorías armónicas clásicas en su uso de los niveles tonales y el grado de flexibilidad interpretativa que conlleva. Lo que sí está claro es que este método surge a raíz de intentar tomar en cuenta a la «otra parte», además de que permite al docente hablar de ambos repertorios sin riesgo a contrariar a ninguno de los dos.

1	Cadencia estándar: <i>Tutti Frutti</i> , de Little Richard		
	V mayor dominante	IV subdominante (de paso)	I tónica
2	Según el color: <i>Little Miss Lover</i> , de The Jimi Hendrix Experience		
	V⁷ menor dominante	V ⁷ menor - bVII - #VII	I ⁷
3	Según el grado de la escala: <i>Riders on the Storm</i> , de The Doors		
	(bIII -) bVII dominante	(bIII -) bVI	I
4	Según la función: <i>Custard Pie</i> , de Led Zeppelin		
	V	bVII⁷sus4 dominante - bVI - bVII	I
5	Según la localización temporal: <i>20th Century Boy</i> , de T. Rex		
	IV predominante	V dominante	I
6	Según la posición jerárquica: <i>Hide Your Love</i> , de The Rolling Stones		
	bVI presubdominante	IV	I

Tabla 2. Diferentes acordes presentes en cadencias de blues de 12 compases

La tabla 2 recoge una serie de canciones, las cuales voy a comparar para hacer una pequeña demostración de cómo se aplica este método a la música pop-rock. Estas seis canciones están construidas sobre el mismo modelo armónico, con pequeñas variaciones: la cadencia del blues de 12 compases¹⁶.

La primera de ellas, *Tutti Frutti* (1995), de Little Richard, es un ejemplo de la progresión habitual que encontramos en un blues de 12 compases: V-IV-I (Tagg 2009: 209-10). Este tipo de progresión, o «regresión» (Stephenson 2002: 101;

¹⁶ Véase también el análisis pertinente sobre sustitución, sustracción y adición de acordes a partir de ejemplos de cadencias del blues de 12 compases en Doll (2009).

Carter 2005), ha sido denominada «cadencia de blues suavizada» por el teórico schenkeriano Walter Everett (2004: §18). Esta suavización se debe al IV, que se entiende como un acorde de paso dentro de la resolución subyacente del V al I tónica, que es mucho más potente. La séptima de paso del V se armoniza dentro de su mismo acorde, tal y como sucede de forma similar con el acorde de la mayor (la interpretación que le da Schenker al acorde M) del gráfico de *Thränen*. Según Everett, este acorde no tiene «ningún valor armónico», es decir, que no tiene función¹⁷. Al igual que con el análisis de *Thränen*, la cadencia de blues suavizada también puede aplicarse al método planteado, aunque, al contrario de la interpretación de Everett, el acorde de IV sí tendría función: la de «subdominante de paso» (Doll 2007: 48-52). A estos efectos, es irrelevante si el análisis de Everett es aceptado o no por los profesores, aunque conviene destacar que su interpretación se apoya en el hecho de que en muchos casos de cadencias de blues de 12 compases el IV se ha eliminado por completo y se ha sustituido por el V dominante, que se extiende por dos compases antes de resolver en el I tónica. En cualquier caso, podemos realizar una comparación entre la cadencia tradicional que se escucha en la canción *Tutti Frutti* y la cadencia del resto de las canciones que aparecen en la tabla 2 para ilustrar las cinco categorías de clasificación (ordenadas de una manera ligeramente distinta a la anterior). Las diferencias más relevantes están destacadas en negrita. En *Little Miss Lover* (1967), de The Jimi Hendrix Experience, la dominante es un acorde menor con séptima menor; así pues, lo que hace diferente este acorde al de la cadencia tradicional es su color (en concreto, el contenido en *pitch class* de la tríada inferior, pues es menor en uno y mayor en otro). Por otra parte, la séptima, que puede o no formar parte de la cadencia estándar, también contribuye a esta distinción de color entre estos dos acordes en concreto¹⁸.

¹⁷ El propio Schenker (1954: 224) en su obra *Harmony* ilustra la progresión V-IV-I con dos ejemplos extraídos de las sinfonías de Brahms. En ella indica que en estos casos el IV tiene mayor valor armónico que el V, pero parece no querer comprometerse, pues afirma que el «carácter» general de la cadencia plagal «se define principalmente» por el IV, a pesar de que el V también sea «una parte esencial en ese carácter». Véase también Lilja (2009: 78-80).

¹⁸ En la transcripción publicada que realizó Hal Leonard de *Little Miss Lover* (Hendrix 1989: 114-119), podemos notar algo curioso: se ha utilizado la etiqueta *N.C.* para *no chord* (en inglés, «no acorde»), y resulta extraño porque la asigna a sonoridades que sí podrían constituir un acorde. *N.C.* es una etiqueta típica en transcripciones de canciones pop y rock, pero los motivos y las reglas de uso no están aún del todo claras.

En la siguiente canción, *Riders on the Storm* (1971), de The Doors, el $\flat VII$, adornado por el $\flat III$, sustituye al V como dominante; por tanto, se genera una diferencia en el grado de la escala. De nuevo, dependiendo de qué teoría elige cada profesor, el V del estándar y el $\flat VII$ en el tema de The Doors tendrán o no funciones distintas. En mi opinión, ambos cumplen la misma función, y es en esto donde hay un contraste con la cuarta canción, *Custard Pie* (1975), de Led Zeppelin, donde sí que existe una diferencia funcional, pues se sustituye el IV de paso con función de subdominante por un $\flat VII7sus4$ con función de dominante. Mientras que en el estándar el acorde de IV suaviza el paso de dominante a tónica, el $\flat VII7sus4$ de Zeppelin lo *intensifica*.

A su vez, el $\flat VII7sus4$ es un acorde de adorno dentro de una progresión más amplia que empieza en el V y resuelve en el I y, por consiguiente, su posición jerárquica es igual a la del IV en el estándar; se trata pues de una cadencia auténtica endurecida más que suavizada (además, el acorde de Zeppelin viene acompañado de una bordadura inferior, el $\flat VI$, que resuelve de nuevo en el $\flat VII$ antes de llegar a la tónica).

En la cadencia de la quinta canción, *20th Century Boy* (1973), de T. Rex, el IV precede al V, lo que significa que, si lo comparamos con la cadencia tradicional, han cambiado su localización temporal, pero para poder explicar este intercambio es necesario partir de la premisa de que los acordes de V, así como los de IV, deben ser armonías equivalentes en cuanto a color y grado. Además de diferir en su posición en el tiempo, tanto los dos acordes de V como los dos de IV también son diferentes en lo que respecta a la función: el IV del estándar es una subdominante de paso, mientras que el IV de T. Rex es una predominante. Del mismo modo podríamos afirmar que la posición jerárquica de los IV también es distinta, pues, al contrario de lo que ocurre en el estándar, el IV de T. Rex está subordinado únicamente al V, pero no al I. Sin embargo, esta diferencia sería más evidente si analizásemos los acordes de T. Rex como acordes transformados en lugar de intercambiados, es decir, el IV sería una mutación del V, y el V una mutación del IV. En resumen, el V del estándar y el IV de T. Rex, y el IV del estándar y el V de T. Rex, serían equivalentes en lo que se refiere a localización temporal, pero distintos en cuanto a color (concretamente

el contenido en *pitch class*), grado de la escala, función y posición jerárquica; esta última porque en la cadencia tradicional el IV subdominante de paso está subordinado al V que lo precede, mientras que en la canción de T. Rex el IV predominante lo está con el V que lo sigue.

Un ejemplo aún más claro de la diferencia jerárquica lo podemos encontrar en la sexta y última canción: *Hide Your Love* (1973), de The Rolling Stones. En su cadencia observamos que el \flat VI ha sustituido al V, lo que se traduce en una inversión en la jerarquía de ambos acordes: el \flat VI suena como un adorno del IV subdominante que viene después; por ende, se podría decir que el \flat VI tiene función de «presubdominante» (Doll 2007: 26-27). La única categoría que comparten el V del estándar y el \flat VI de los Rolling es la localización temporal; esta es la única razón por la que nos tomaríamos la molestia de comparar el \flat VI con el V.

Las cinco categorías de clasificación que se proponen en este artículo no solo se adaptan a la perspectiva armónica de los músicos del pop-rock, quienes suelen interpretar todas las sonoridades del acompañamiento como acordes, sino que también representan una manera de medir el grado de semejanza y diferencia entre los acordes, una tarea que comúnmente realiza en parte la distinción entre lo que es un acorde y lo que no. Además, el uso de estas permite alcanzar cierto nivel de precisión en algunas de las áreas más problemáticas y polémicas de la teoría clásica, y ayuda a los profesores de armonía tonal a conciliar las diversas teorías que existen. Esto se hace más evidente con los acordes de 6/4 cadencial: al distinguir entre grado de la escala, función y jerarquía, desaparece el problema de llamarlos «I». En esencia son acordes de I, pero son funcional y jerárquicamente distintos a los que funcionan como tónica. El uso de un solo número romano para el I tónica y para la 6/4 cadencial se apoya además en el hecho de que los músicos siempre han reconocido la relación obvia que existe entre ambos acordes. Por ejemplo, Schoenberg (1978: 143-5) afirma que la progresión I-IV-I \flat 6/4-V-I tiene dos explicaciones: o bien el acorde central

es una tónica, o bien un adorno del V, como si fuera ambas cosas al mismo tiempo¹⁹.

El hecho de identificar este acorde como un I 6/4 en lugar de un V 6/4-5/3 también nos allana el camino cuando la 6/4 cadencial aparece «invertida», esto es, como un I 5/3 o un I 6/3²⁰. De hecho, un I 6/4 invertido como parte de la progresión I-IV-I 6/4-V es muy similar a lo que Schenker describía cuando analizó el acorde M en «Thränen» como soporte para una nota de paso consonante, a pesar de su posición en pulso débil con respecto al V. Resulta curioso que un teórico schenkeriano como David Beach sostenga que una 6/4 cadencial, a pesar del carácter no armónico que se le ha dado en la enseñanza schenkeriana tradicional, puede funcionar como una posible tónica que sirve de apoyo al 3[^] en un Ursatz de 5 líneas (Beach 1990a), algo en lo que parece coincidir con Schoenberg²¹. En otros casos relacionados donde aparece la figura cadencial V 5/4-5/3 (una favorita de Bach), el V 5/4, o Vsus4, es un acorde como lo es el I 6/4, pues ya no es necesario que los acordes sean triádicos. Ejemplos como estos muestran que las nuevas categorías de clasificación, más que complicar la enseñanza de armonía tonal, aumentan el potencial explicativo de nuestras teorías, pues ofrecen múltiples maneras de identificar cualquier sonoridad y su relación con otras.

(Christopher Doll, en la fecha de publicación de este artículo [2013], era profesor auxiliar en el departamento de Música de la Mason Gross School of the Arts, perteneciente a la Universidad de Rutgers, Nueva Jersey, Estados Unidos. En otoño de dicho año, fue ponente en la conferencia organizada por la American Musicological Society en el Salón de la Fama del Rock and Roll, en Cleveland).

¹⁹ Para más información sobre el I 6/4 dentro de la progresión I-IV-I-V-I, véase también Hauptmann (1991: 9), Riemann (2000), Agawu (1994), Schachter (1999), Kielian-Gilbert (2003: 75-77) y Rehding (2003: 68-72).

²⁰ Véase también Cutler (2009: 196-202), Hatten (1994: 15 y 97), Kresky (2007) y Rothstein (2006: 268-277).

²¹ Véase también Beach (1990b), Cadwallader (1992), Lester (1992) y Smith (1995).

Referencias bibliográficas

100 Greatest Songs of Rock & Roll: Easy Guitar with Notes & Tab Edition (2002). Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard.

Adler, Marvin S. (1973). Get Involved in the 20th Century: Explore the Known and Unknown in Contemporary Music. En *Music Educators Journal*, 59/6, 38-41.

Agawu, V. Kofi (1989). Schenkerian Notation in Theory and Practice. En *Music Analysis*, 8/3, 275-301.

_____ (1994). Ambiguity in Tonal Music: A Preliminary Study. En: Anthony Pople (ed.), *Theory, Analysis, and Meaning in Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 86-107.

Aldwell, Edward, Carl Schachter, & Allen Cadwallader (2011). *Harmony and Voice Leading* (4ª edición). Boston: Schirmer.

Beach, David (1983). Schenker's Theories: A Pedagogical View. En: David Beach (ed.), *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1-38.

_____ (1990a). The Cadential Six-Four as Support for Scale-Degree Three of the Fundamental Line. En *Journal of Music Theory*, 34/1, 81-99.

_____ (1990b). More on the Six-Four. En *Journal of Music Theory*, 34/2, 281-290.

Beethoven, Ludwig (1796). *Trois sonates pour la clavecin ou piano-forte*, opus 2 (1ª edición). Viena: Artaria.

Benitez, Vincent (1999). Twentieth-Century Musical Concepts and the Music of The Beatles. En *Gamut*, 9, 91-104.

Cadwallader, Allen (1992). More on Scale Degree Three and the Cadential Six-Four. En *Journal of Music Theory*, 36/1, 187-198.

Cadwallader, Allen & David Gagné (2006). The Spirit and Technique of Schenker Pedagogy. En: L. Poundie Burstein & David Gagne (eds), *Structure and Meaning in Tonal Music: A Festschrift for Carl Schachter*. Hillsdale, NY: Pendragon Press.

Capuzzo, Guy (2009). A Pedagogical Approach to Minor Pentatonic Riffs in Rock Music. En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 23, 39-55.

Carter, Paul Scott (2005). *Retrogressive Harmonic Motion as Structural and Stylistic Characteristic of Pop-Rock Music*. [Tesis doctoral]. University of Cincinnati College-Conservatory of Music.

Casanova López, Óscar (2008). Posibilidades didácticas con la música pop: 500 miles. En *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 21/3(75), 44-77.

Christensen, Thomas (1993). *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press.

Clendinning, Jane Piper & Elizabeth West Marvin (2011). *The Musician's Guide to Theory and Analysis* (2ª edición). Nueva York: W.W. Norton.

Collaros, Pandel (2001). The Music of the Beatles in Undergraduate Music Theory Instruction. En: Yrjö Heinonen, Markus Heuger, Sheila Whiteley, Terhi Nurmesjärvi, & Jouni Koskimäki (eds), *Beatlestudies 3: Proceedings of the BEATLES 2000 Conference*. Jyväskylä, Finlandia: University of Jyväskylä Press, 139-157.

Covach, John, Jane Piper Clendinning, & Charles J. Smith (2012). Pedagogy and the Classical Canon. En *Mosaic: Journal of Music Research* 2.

Cutler, Timothy (2009). On Voice Exchanges. En *Journal of Music Theory*, 53/2, 191-226.

Dahlhaus, Carl (1990). *Studies on the Origin of Harmonic Tonality* (Robert O. Gjerdingen, trad.). Princeton: Princeton University Press. (Obra original publicada en 1968).

Damschroder, David Allen (1985). Pedagogically Speaking: Structural Levels and the College Freshman. En *Theory Only*, 8/6, 17-25.

Doll, Christopher (2007). *Listening to Rock Harmony*. [Tesis doctoral]. Columbia University.

_____ (2009). Transformation in Rock Harmony: An Explanatory Strategy. En *Gamut*, 2/1, 1-44.

Drabkin, William (1996). Schenker, the Consonant Passing Note, and the First-Movement Theme of Beethoven's Sonata Op. 26. En *Music Analysis*, 15/2-3, 149-189.

_____ (1997). William Drabkin Writes. En *Music Analysis*, 16/3, 419-420.

Dubiel, Joseph (1990). "When You Are a Beethoven": Kinds of Rules in Schenker's Counterpoint. En *Journal of Music Theory*, 34/1, 291-340.

Everett, Walter (2004). Making Sense of Rock's Tonal Systems. En *Music Theory Online*, 10/4.

Fankhauser, Gabe & Jennifer Sterling Snodgrass (2007). Review of Ralph Turek, *Theory for Today's Musician* (New York: McGraw-Hill, 2007). En *Music Theory Online*, 13/2.

Folse, Stuart (2004). Popular Music as a Pedagogical Resource for Musicianship: Contextual Listening, Prolongations, Mediant Relationships, and Musical Form. En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 18, 65-79.

- Forte, Allen (1959). Schenker's Conception of Musical Structure. En *Journal of Music Theory*, 3/1, 1-30. Parcialmente reimpresso en: Arthur Komar (ed.), Robert Schumann: *Dichterliebe*. Nueva York: W.W. Norton, 96-106.
- Fujita, Tetsuya, Yuji Hagino, Hajime Kubo, & Goro Sato (1993). *The Beatles Complete Scores*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard.
- Gagné, David (1994). The Place of Schenkerian Analysis in Undergraduate and Graduate Curricula. En *Indiana Theory Review*, 15/1, 21-33.
- Gauldin, Robert (1990). Beethoven, Tristan, and The Beatles. En *College Music Symposium*, 30/1, 142-152.
- Hatten, Robert S. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hauptmann, Moritz (1991). *The Nature of Harmony and Metre* [Die Natur der Harmonik und der Metrik] (William E. Heathcote, trad.). New York: Da Capo Press. (Obra original publicada en 1853).
- Hendrix, Jimi (1989). *The Jimi Hendrix Experience: Axis: Bold As Love*. Transcripción y tablatura para guitarra. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard.
- Kerman, Joseph (1980). How We Got into Analysis, and How to Get out. En *Critical Inquiry*, 7/2, 311-331.
- Kielian-Gilbert, Marianne (2003). Interpreting Schenkerian Prolongation. En *Music Analysis*, 22/1-2, 51-104.
- Komar, Arthur (1971). The Music of *Dichterliebe*: The Whole and Its Parts. En: Arthur Komar (ed), Robert Schumann: *Dichterliebe*. Nueva York: W.W. Norton, 63-94.
- _____ (1988). The Pedagogy of Tonal Hierarchy. En *Theory Only*, 10/5, 23-28.
- Kresky, Jeffrey. (2007). Some Unusual Tonic Six-Fours. En *Theory and Practice*, 32, 137-151.
- Laitz, Steven G. (2003). *The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening* (1ª edición). Oxford & Nueva York: Oxford University Press.
- _____ (2012). *The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening* (3ª edición). Oxford & Nueva York: Oxford University Press.
- Larson, Steve (1994). Another Look at Schenker's Counterpoint. En *Indiana Theory Review*, 15/1, 35-53.
- _____ (1996). A Strict Use of Analytic Notation. En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 10/1, 37-77.

- Lerdahl, Fred (2001). *Tonal Pitch Space*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Lester, Joel (1992). Reply to David Beach. En *Journal of Music Theory*, 36/1, 199-206.
- _____ (1997). Joel Lester to the Editor. En *Music Analysis*, 16/3, 417-419.
- Lilja, Esa (2009). *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Helsinki: IAML Finland.
- London, Justin. (1990). "One Step Up": A Lesson from Popular Music. En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 4/1, 111-114.
- Maclachlan, Heather (2011). Teaching Traditional Music Theory with Popular Songs: Pitch Structures. En: Nicole Biamonte (ed.), *Pop-Culture Pedagogy in the Music Classroom: Teaching Tools from American Idol to YouTube*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 73-89.
- Piston, Walter (1987). *Harmony* (5ª edición). Nueva York: W.W. Norton.
- Rameau, Jean-Philippe (s.1740s). *L'Art de la basse fondamentale*. Bibliothèque de l'Institut de France (archivo d'Alembert), MS2474; Bibliothèque national (sección de Música), microfilm nº 551. Citado en: Thomas Christensen, Rameau's 'L'Art de la basse fondamentale. En *Music Theory Spectrum*, 9 (1987), 18-41.
- _____ (1971). *Treatise on Harmony* [Traité de l'harmonie] (Philip Gossett, trad.). New York: Dover. (Obra original publicada en 1722).
- _____ (1974). *Dissertation on the Different Methods of Accompaniment* [Dissertation sur les différentes méthodes [sic] d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue] (Deborah Hayes, trad.). Ann Arbor, Michigan: Xerox University Microfilms. (Obra original publicada en 1732).
- Rehding, Alexander (2003). *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Repp, Richard (2010). Using Beatles Songs to Demonstrate Modulation Concepts. En *College Music Symposium*, 49-50, 176-185.
- Riemann, Hugo [Hugibert Ries, pseud.] (2000). Musical Logic: A Contribution to the Theory of Music [Musikalische Logik: Hauptzüge der Physiologischen und Psychologischen Begründung unseres Musiksystems] (Kevin Mooney, trad.). En *Journal of Music Theory*, 44/1, 100-126. (Obra original publicada en 1872).
- Riggins, H. Lee & Gregory Proctor (1989). A Schenker Pedagogy. En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 3/1, 1-24.
- Roig-Francolí, Miguel A. (2011). *Harmony in Context* (2ª edición). Nueva York: McGraw-Hill. (Primera edición publicada en 2003).

Rosenberg, Nancy E. (2010). *From Rock Music to Theory Pedagogy: Rethinking U.S. College Music Theory Education from a Popular Music Perspective*. [Tesis doctoral]. Boston University.

Rothgeb, John (1981). Schenkerian Theory: Its Implications for the Undergraduate Curriculum. En *Music Theory Spectrum*, 3, 142-149.

Rothstein, William. (1990). The Americanization of Schenker Pedagogy? En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 4/2, 295-299.

_____ (2002). Conservatory Schenker vs. University Schenker. En *Tijdschrift voor Muziektheorie*, 7/3, 239-241.

_____ (2006). Transformations of Cadential Formulae in the Music of Corelli and His Successor. En: Allen Cadwallader (ed.), *Essays from the Third International Schenker Symposium*. Hildesheim, Alemania: Georg Olms Verlag, 245-278.

Salley, Keith (2011). On the Integration of Aural Skills and Formal Analysis through Popular Music. En: Nicole Biamonte (ed.), *Pop-Culture Pedagogy in the Music Classroom: Teaching Tools from American Idol to YouTube*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 109-132.

Schenker, Heinrich (1954). *Harmony* (Oswald Jonas, ed., & Elisabeth Mann Borgese, trad.). Chicago: University of Chicago Press. (Obra original publicada en 1906).

_____ (1979). *Free Composition [Der freie Satz]: Volume III de New Musical Theories and Fantasies* (Ernst Oster, trad. & ed.). Hillsdale, NY: Pendragon Press. (Obra original publicada en 1935).

_____ (2001). *Counterpoint: A Translation of KONTRAPUNKT: Volume II of New Musical Theories and Fantasies, Book II: Counterpoint in Three and More Voices Bridges to Free Composition* (John Rothgeb & Jürgen Thym, trads, John Rothgeb, ed.). Nueva York: Schirmer Books. (Obra original publicada en 1922).

Schachter, Carl (1999). Either/Or. En: Joseph N. Straus (ed.), *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Nueva York & Oxford: Oxford University Press, 121-133.

Schoenberg, Arnold (1978). *Theory of Harmony* (Roy E. Carter, trad. & ed.). Berkeley & Los Ángeles: University of California Press. (Obra original publicada en 1911).

Schumann, Robert (1844). *Dichterliebe*, op. 48 (1ª edición). Leipzig & Berlín: C.F. Peters.

Smith, Peter H. (1995). Structural Tonic or Apparent Tonic?: Parametric Conflict, Temporal Perspective, and a Continuum of Articulative Possibilities. En *Journal of Music Theory*, 39/2, 245-283.

Sorce, Richard (1995). *Music Theory for the Music Professional: A Comparison of Common-Practice and Popular Genres*. Nueva York: Ardsley House Publishers.

Stephenson, Ken (2001). Review of Roig-Francolí, *Harmony in Context*. (New York: McGraw-Hill, 2003). En *Journal of Music Theory Pedagogy*, 15, 103-112.

_____ (2002). *What to Listen for in Rock: A Stylistic Analysis*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.

Tagg, Philip (2009). *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. Nueva York & Montréal: 'The Mass Media Music Scholars' Press.

Thompson, David M. (1980). *A History of Harmonic Theory in the United States*. Kent, Ohio: Kent State University Press.

Turek, Ralph (2007). *Theory for Today's Musician*. Nueva York: McGraw-Hill.

Wason, Robert (2002). *Musica Practica: Music Theory as Pedagogy*. En: Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 46-77.

De los cancioneros al folclore digital. Aproximación a cien años de evolución de las músicas de tradición oral.

BÀRBARA DURÁN BORDOY

2023. *Cuadernos de Etnomusicología* N°18(1)

Palabras clave: *Sound group, ethnic group, cancionero, archivos digitales, tradición oral.*

Keywords: *Sound group, ethnic group, songbooks, digital archives, folk tales & folk songs*

Cita recomendada:

Durán Bordoy, Bàrbara. 2023. “De los cancioneros al folclore digital. Aproximación a cien años de evolución de las músicas de tradición oral”. *Cuadernos de Etnomusicología* N°18(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

DE LOS CANCIONEROS AL FOLCLORE DIGITAL, APROXIMACIÓN A CIENTO AÑOS DE EVOLUCIÓN DE LAS MÚSICAS DE TRADICIÓN ORAL¹

Bàrbara Duran Bordoy
(Universidad Autònoma de Barcelona)

Resumen

En 2022 se cumple el centenario del inicio de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC). El material que recogieron es extraordinario y muestra los firmes vínculos lingüísticos y culturales entre los Países Catalanes. La pregunta es si queda algo, hoy, de las recolecciones de los cancioneros de principios del siglo XX. Una primera aproximación al uso del material etnopoético y etnomusicológico en la actualidad sugiere su desaparición, pero el cómo se transmite hoy conduce a clasificar las variantes de canciones e historias en: variantes auténticas, metavariantes auténticas y metavariantes transcritas; y finalmente las variantes de autor. Cabe analizar también la aportación de los nuevos archivos de folclore digital. Este artículo se acerca a la evolución de los estudios sobre un grupo étnico, *ethnic group* —realizados por la OCPC y otros— hacia los de *sound group* (Magrini 2003), término que define a todos aquellos que comparten el amor por la misma música. Hoy, la música tradicional incorpora la electrónica y se inspira también en grabaciones del pasado.

Palabras clave: *Sound group*, *ethnic group*, cancionero, archivos digitales, tradición oral.

Abstract

2022 is the 100th anniversary of the Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC). The traditional music and stories collected by the OCPC is extraordinary and shows the common culture between the Catalan Countries. Nowadays, the question is if traditional songs and stories collected in the Songbooks collected at the beginning of the XX century are still present. A first approach suggests that the daily use of folk music and poetry has lost much of their presence, but how

¹ Traducción del artículo “De l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya al folklore digital” publicado en la revista *Llengua, Societat i Comunicació*, no. 20 (2022), pp. 87-94. Disponible en: <<https://revistes.ub.edu/index.php/LSC/article/view/38825>>

traditional material is transmitted today leads to the classification of folk songs & stories variants proposed in this article: authentic, authentic metavariants and transcribed metavariants; and finally, variants of an author. It must be analysed, as well, the contributions of the Digital Folklore Archives. This article analyses the evolution from the studies of an *ethnic group*—similar to the ones carried out by the OCPC and other researchers— towards the studies of a *sound group* (Magrini 2003). This term defines all those who share a love for the same music. Contemporary traditional music incorporates electronics and inspiration from recordings of the past.

Keywords: *Sound group*, *ethnic group*, songbooks, digital archives, folk tales & folk songs.

Cien años de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya

Era el 24 de agosto de 1924 cuando Catalina Pastor, conocida con el apodo de Barbera, cogió del brazo a Baltasar Samper, “misionero” de la Obra del Cancionero Popular de Catalunya y le condujo a un extremo de un huerto en Maria de la Salut (Mallorca). Allí, una noche –le contó– el conde Arnau apareció a la señora del lugar rodeado de un fuego abrasador. Samper le preguntó quién era esa señora, y Catalina Pastor contestó:

Era su esposa. La Virgen María se le había aparecido y le había dado un hato de seda para devanar. Siempre que apareciera el conde, ella tenía que ponerse a devanar y debía responder: “mi conde Arnau” y “¡Ay, Dios, ayudadnos!”. Y tenía que estar alerta a no equivocarse, porque, si erraba, el hilo se habría roto y el conde se la podría haber llevado, así, al infierno. Ella nunca se equivocó, y cuando decía: «¡Ay, Dios, ayudadnos» el conde daba tres pasos atrás. Siempre que se le aparecía, ella se ponía a devanar deprisa (Samper, C-23: 109-113)

Ésta es una de las muchas narraciones contadas en el seno de los materiales de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (OCPC)². Y aunque parezca un

² Esta magna obra de investigación musical fue posible gracias a la donación de Concepció Rabell i Cibils para el cultivo de la cultura catalana. El 1921 Rafel Patxot propuso a Lluís Millet que el Orfeó Català se hiciese cargo de la dirección de la Obra del Cançoner, propuesta que fue aceptada. El proyecto global contemplaba la recogida, estudio y publicación de las canciones del territorio catalán, e inició sus actividades desde el 1922 al 1936/39, cuando estalló la Guerra Civil. Aunque algunas misiones siguieron a título personal, como las realizadas por Palmira Jacquetti a Setcases, Manyanet i Anglès i Vall d’Aran.

cuento mágico, informaciones preciosas se cuelan en este fragmento copiado por Samper. Para los lectores novatos, tiene un aura de relato misterioso, de fórmulas mágicas usadas para alejar el mal. Para los lectores académicos, la historia relacionada con el conde Arnau y la canción narrativa que recoge Baltasar Samper, cantada a dúo por dos mujeres, abren todo un campo de interrogantes. El Conde Arnau, icono literario catalán, aparece en un remoto pueblecito mallorquín en el verano de 1924. Solamente los firmes eslabones culturales que unen los diferentes pueblos de los territorios catalanes pueden explicar la pervivencia de una canción narrativa protagonizada por un conde mítico, en los inicios del siglo xx, en un territorio aislado como son las Islas Baleares. Esta canción tiene muchas variantes y también ha sido objeto de diversas creaciones literarias. Las variantes mallorquinas identifican al Conde Arnau como el Comte Mal, apodo que la tradición isleña dio al segundo conde de Formiguera, Ramon Safortesa (1627-1694), y que asimila la leyenda y canción del conde Arnau, sustituyendo «mon comte Arnau» por «mon comte Mal». Esta glocalización ejemplifica la profunda asimilación de tradiciones comunes entre los pueblos de habla catalana y que muestran los factores cohesionadores de su cultura que permitieron, en el pasado, un uso vivo de la lengua y la pervivencia de todo un patrimonio etnopoético y etnomusical compartido (Oriol y Carazo 2002)³.

Como bien es conocido, la OCPC promovió misiones de investigación en diferentes lugares de los territorios catalanes, desde 1922 hasta 1936; el espíritu luchador de una investigadora como Palmira Jacquetti las prolongó hasta después de la Guerra Civil; y la inmensa parte del repertorio recogido ha quedado enterrado en los archivos, prácticamente olvidado por la sociedad del tercer milenio. La recuperación de este tesoro musical y lingüístico —gracias a la labor de Josep Massot i Muntaner— se convierte ahora mismo en una fuente inabastable para documentar las íntimas relaciones, conectadas a través de los siglos, de la cultura catalana. La cosecha de la OCPC fue extraordinariamente rica y, aparte de la música, sus aportaciones permiten estudiar no sólo

³ Carpeta C-23 del fondo OCPC, consultada en la Dirección General de Asociacionismo Cultural y Acción Cultural de la Generalitat de Catalunya. Por otra parte, se conservan la selección de *Materials* (publicados por la PAMSA), 21 volúmenes editados por Josep Massot i Muntaner además de *Caçadors de Cançons* (2021), un libro que conmemora el centenario del inicio de las investigaciones de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*.

estructuras lingüísticas y un rico vocabulario, sino también aspectos sociológicos y antropológicos; las historias y vivencias que aportan los informantes; además del repertorio interpretado en un contexto social que documenta actividades domésticas, industriales, económicas y las relativas a distintos oficios; todo un tesoro de canciones perdido para siempre. En todo caso, esta magna obra nos sirve para catalogar los grupos de informantes entrevistados en un marco mas amplio, el que aquí se definirá como *ethnic group*, formado por aquellos que comparten cultura, lengua, manifestaciones culturales y antropológicas. Todo lo que fue, estrictamente, estudiado por los misioneros de la OCPC.

Es en el 2022 cuando se cumplen cien años del inicio de las investigaciones de la OCPC; el inicio de las primeras gestiones para empezar el proyecto fueron a finales de 1921, y el 6 de enero de 1922 se constituyó el Consejo consultivo, presidido por Rafael Patxot. Los “misioneros” tenían unas directrices muy claras, que no dejan de sorprender por su rigor; se pedía copiar las canciones enteras y de manera fiel, anotando los matices además de la localidad, edad, sexo de los informantes y el contexto propio de cada canción. El cuestionamiento de las transcripciones musicales en el seno de la etnomusicología es un hecho, y en este sentido hay que prestar atención a las aportaciones de Jordi Reig Bravo en “La música tradicional valenciana. Un lenguaje particular” (2010), que argumenta que las transcripciones de músicas tradicionales y folclóricas realizadas durante gran parte del siglo pasado contienen a menudo verdaderas traiciones a la realidad sonora que intentan transcribir y que se han descubierto gracias a grabaciones posteriores⁴.

Pero son precisamente las transcripciones hechas por los misioneros de la OCPC las que permiten ahora recuperar historias, canciones y sus diversas variantes, una muestra de la riqueza de la lengua catalana en el primer tercio del siglo XX. En este caso, cabe valorar que las transcripciones han permitido salvar el contenido de las grabaciones hechas en cilindros de cera, que parece se han perdido siempre. Y este hecho es extrapolable a muchos otros lugares de la

⁴ Se usan aquí conceptos siempre discutidos en el seno de la etnomusicología, como *popular*, *tradición oral* o *transcripción*. Son empleados aquí desde una perspectiva general y flexible en relación a su uso y contexto, aún siendo conscientes de todos los matices que pueden aplicarse desde la perspectiva académica.

geografía española, a cancioneros que pasan desapercibidos pero que contienen transcripciones que pueden ayudar a recuperar un patrimonio olvidado.

En las transcripciones de la OCPC aparece el lenguaje como una dificultad en la investigación; en relación a dos aspectos distintos: el lenguaje de conversación conservado y el que aparece en las canciones. El conocimiento del lenguaje se impone como una condición ineludible en este tipo de trabajos, porque de lo contrario, al hacer las transcripciones, es muy fácil resolver equivocadamente casos dudosos. Algunas veces se hace imposible interpretar algunas frases que, moldeadas dentro de unos versos, no ofrecen una traducción correcta de la conversación a quien no tenga el oído acostumbrado (Casas-Homs y Samper 1996: 311). En este sentido, las transcripciones musicales publicadas en cancioneros pueden contener adaptaciones que cabe considerar, como apuntaba Reig Bravo (op. cit.).

Música y lengua. La tradición oral en la escuela

El surgimiento del cine y *varietés*, los cuplés y “danzas más o menos americanas” son factores que los misioneros de la OCPC ya detectaron como interferencias en el mundo de las canciones de tradición oral, especialmente en la transformación del contexto social donde se cantaban en las primeras décadas del siglo XX (Samper 2014: 294). Y casi cien años después, cabe preguntarse: ¿existe la música de tradición oral, todavía hoy, en el mundo digital? ¿Están interesados los oyentes actuales en la música de tradición oral? ¿Puede que la desaparición de la transmisión oral ayude a dañar más lenguas minorizadas como la catalana, vasca, gallega u otras fuera del estado español?

En cualquier caso, es necesario reflexionar sobre los mecanismos que pueden ayudar a una buena salud lingüística. Hacer música es divertido, y cantar en una lengua minorizada siempre ha sido una herramienta extraordinaria para su conservación. La escuela actual navega perdida entre diversas reformas educativas, pandemias y, sobre todo, dentro de una multiculturalidad que necesita atención. Pero parece que no contempla, de forma sistematizada, el

uso de material etnopoético y etnomusicológico como herramienta de trabajo cotidiano.

Sin embargo, hay que subrayar que precisamente en los territorios de habla catalana siempre ha habido una tendencia a cantar repertorio tradicional dentro de los sistemas de enseñanza musical. El método Ireneu Segarra constituye una buena muestra, así como otras propuestas pedagógicas que inciden en el uso de la canción tradicional como base de aprendizaje musical y lingüístico. Pero ahora mismo, una mirada general parece indicar que el uso de material que proviene del cancionero popular tradicional dentro de la enseñanza musical ha perdido fuerza.

Una encuesta realizada a alumnos del bachillerato de Artes Escénicas y Música en febrero de 2022⁵ muestra que la música de tradición oral todavía mantiene, sin embargo, cierta consideración entre los jóvenes, ya que un 45,5 % declara estar muy interesado. Un 100% cree que la función de la música de tradición oral es la de recordarnos a qué pueblo o identidad cultural pertenecemos.

La encuesta realizada sobre esta muestra generacional permite valorar que, todavía hoy en día, la relación entre identidad cultural y la música de tradición oral es bien firme y conocida por esta joven generación, que ha crecido en todo un repertorio en el que *Disney Channel* tiene un papel importante. Es en la presencia de las lenguas minorizadas en los medios de difusión audiovisuales donde debe ponerse, claramente, el punto de reflexión y de lucha. Los resultados despliegan un 18,2% de los jóvenes entrevistados que no tiene ninguna relación con la música de tradición oral; pero también muestra que la otra proporción del 81,8% sí declara tener algún tipo de vínculo.

Una de las respuestas al enunciado de «Intenta definir que es para ti la música de tradición oral» fue: «Para mí la música tradicional es una especie de sello que cada uno lleva impreso, pero también es conocimiento, ya que la música hoy en día está disponible en muchas plataformas digitales de uso mundial y mediante

⁵ Realizada a 22 alumnos (16 a 18 años) del Instituto Mossèn Alcover de Manacor. El lugar de procedencia de los alumnos eran las comarcas del levante mallorquín: Manacor, Felanitx, Capdepera y Artà. La muestra tiene, únicamente, un valor cualitativo. Los alumnos proceden de familias de diferentes países: Extremadura, Cuba, Venezuela, Argentina y las Islas Baleares. Son alumnos que tienen, en todo caso, predilección por el estudio de la música y las artes escénicas, y cursan el bachillerato de esta especialidad.

éstas se pueden conocer otras culturas». Y, efectivamente, la presencia de las lenguas minorizadas en las plataformas digitales significa la posibilidad de conectar el sello que cada uno de sus hablantes lleva impreso, a la vez que permite hacerlo confluir con otras culturas en todo el mundo. Y este estudiante subraya, sin darse cuenta, la necesidad vital de poder utilizar oficialmente diversas lenguas en los medios digitales y audiovisuales; una reivindicación que no debería ser considerada fuera de lugar.

Las plataformas digitales multiplican, por tanto, la posibilidad de difusión y conexión: una difusión, que, en cualquier caso, era necesaria también en las vías de transmisión oral consideradas tradicionales.

Clasificación de las variantes de material etnomusicológico y etnopoético. Los archivos digitales

Se propone aquí la clasificación de las variantes del material etnomusical (Duran 2018: 127-142) que parten de las aportaciones de Jaume Guiscafrè (2017: 118-123) en relación a la clasificación de las variantes de historias de tradición oral, o material etnopoético:

- Variantes auténticas. Son recogidas directamente de informantes que las han recibido, a su vez, por transmisión oral. Es un intercambio en tiempo real, una situación de performance que es aprehendida por el recolector u oyentes y también deben considerarse los diversos marcos de interpretación; no sólo los estrictamente contemplados por estudios académicos, sino también recitales, conciertos, conferencias y otros encuentros culturales de características diversas.
- Metavariantes. Siguiendo a Guiscafrè, una metavariante es la variante recogida en un soporte fijado de manera permanente. Duran introduce la distinción entre metavariantes auténticas y metavariantes transcritas. Las primeras son las que han sido grabadas de informantes que interpretan las variantes auténticas descritas en el apartado anterior, y, por tanto, constituyen un modelo que puede ser reconstruido de forma íntegra en cuanto a detalles vocales, instrumentales, de interpretación. Comparten características de la interpretación viva y en directo de las variantes auténticas, lo cual se pone de

manifiesto en las grabaciones audiovisuales. Las variantes transcritas son las partituras, aquellas que, como cita Jordi Reig (op. cit.) pueden ser discutidas en el marco de la etnomusicología; son las realizadas por un transcriptor. Precisamente, las que aportan archivos como el de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya o bien otras colecciones muy conocidas como las de García Matos o el Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC (FMT) ya digitalizado (dos ejemplos entre muchos otros).

- Variantes de autor. Son las variantes que se han desarrollado a partir de la composición artística y absolutamente personal de diversos creadores. Son las recreaciones, reinterpretaciones y recontextualizaciones individuales del material etnomusical y etnopoético.

Y es en esta clasificación donde podemos ubicar las diferentes aproximaciones a la música de tradición oral que se desarrollan actualmente. Por un lado, los archivos digitales permiten tener bancos de grabaciones históricas de excepcional calidad, y, en este sentido, cabe destacar los fondos de Library of Congress⁶, British Library⁷ o también el archivo sonoro de Alan Lomax⁸; ambos acercan al oyente a paisajes sonoros de grupos humanos de un amplio espectro geográfico. En la Library of Congress, por poner un ejemplo, se pueden recuperar unas “Fromajadas” cantadas en Florida por los descendientes de menorquines emigrados allí; el *Deixem lo dol menorquíu* —repertorio de Pascua— que fue cantado hasta la década de los años cincuenta en Saint Augustine (USA). Estos archivos se convierten, ahora mismo, en una fuente para recuperar palabras y músicas perdidas; son las metavariantes auténticas mencionadas anteriormente, algunas ya catalogadas y clasificadas en bases de datos internacionales

Este folclore online ofrece, precisamente, el lugar donde encontrar las muestras de los antepasados cantando canciones desaparecidas. Las grabaciones se convierten ahora en la herramienta de recuperación de un patrimonio ya olvidado y son el eslabón que conectará las futuras generaciones de cantores con las pasadas.

⁶ Library of Congress: <https://www.loc.gov/>

⁷ The British Library Sounds Website: <https://sounds.bl.uk/>

⁸ The Lomax Digital Archive: <https://archive.culturalequity.org>

De la tradición oral del *ethnic group* a la música electrónica con raíces folk del *sound group*

¿Y qué sucede ahora mismo, en la contemporaneidad? Ahora surge la hibridación, como en muchas músicas del mundo actual. Desde propuestas más cercanas a las interpretaciones tradicionales, con una galaxia de grupos folclóricos que contactan con informantes “autorizados” para así copiar lo “auténtico”⁹ aparecen ahora mismo síntesis de música electrónica y folclore, con intérpretes como Rodrigo Cuevas, Tanxugueiras, Marala, Tarta Relena,¹⁰ Aina Palmer¹¹ o Joana Gomila. Es en estos trabajos donde se puede vislumbrar una nueva dimensión de las músicas de tradición oral; porque por primera vez se puede escuchar a una generación que se ha alimentado de ella pero que al mismo tiempo digiere, transforma y revierte toda esta herencia oral recibida o aprendida a lo que es su propia realidad musical: las posibilidades de grabar voces, de manipularlas, de cantarlas en nuevos contextos de interpretación y también, de alguna manera, reubicarlas dentro de la contemporaneidad. Desde las variantes auténticas que algunos de ellos han podido recoger de primera mano¹², se trabajan y difunden las metavariantes auténticas fijadas en las grabaciones; y surgen así lo que más abunda en la actualidad: las variantes de autor. Las recreaciones que cada uno de estos intérpretes reelabora.

Los críticos no son ajenos, y siguen con ojo clínico las nuevas propuestas; así, Jordi Bianciotto, en el artículo «¿Es el folclore el nuevo pop?» (2022), enumera las aportaciones de C. Tangana, Vetusta Morla o Amaia, que basan parte de sus nuevas producciones en la recreación de voces e instrumentos de raíz popular. Rosalía, inspirada por el flamenco y las polifonías religiosas, o bien Rodrigo Cuevas¹³, se atreven en una *mise en scène* que centrifuga todo un patrimonio; pero todos reencuentran, de alguna manera, ese sello único y personal —que

⁹ Dos de los elementos que constituyen factores de la corrientes del *music revival* estudiado por la etnomusicología contemporánea y que son descritos por Bithell & Hill (2003).

¹⁰ Tarta Relena: <https://tartarelena.bandcamp.com/>;
<https://www.youtube.com/watch?v=IGhxW5LX8-c>

¹¹ Aina Palmer. Tema: <https://www.youtube.com/watch?v=39XPKI6GjeM>

¹² La cantante mallorquina Joana Gomila admite que en sus primeros trabajos tuvo muy presente la recuperación de cintas de *cassette* que había grabado con la voz y canciones de su abuela.

¹³ Rodrigo Cuevas: <https://rodrigocuevas.sexy/bio/>;
<https://www.youtube.com/watch?v=QIJSPScnohttps://www.youtube.com/watch?v=OinLUmriHQo>.

recuerdan los comentarios recogidos en la encuesta a adolescentes— y que los conecta con lo que ya han aprendido y lo que quieren proyectar. Y no es tanto lo que apunta Francesc Viladiu en el citado artículo de Bianciotto, «se han perdido los complejos y los prejuicios; ya no da vergüenza trabajar con materiales tradicionales», sino más bien la incorporación de un bagaje étnico, muy personal, en toda una producción que asimila también, de forma natural, los elementos de la música electrónica que han conformado su propia “tradición oral” desde la infancia: *loopers* y amplificadores, micrófonos y amplificadores.

El trabajo de estos jóvenes autores es, en cualquier caso, una manera muy efectiva de reconectar matrices esenciales que nutren el lenguaje actual y que pueden hacer crecer las lenguas minorizadas hacia el uso contemporáneo. Si se añade una buena política musical en la escuela —utilizar el material etnopoético y etnomusicológico como una de las bases fundamentales del aprendizaje social— se dispone de potentes herramientas para poder continuar con la expresión propia y rica de cada pueblo. Y es en los espacios compartidos donde se debe prestar atención, es en el patio de la escuela donde se deben poner en práctica las canciones y juegos de palmeo, se deben celebrar las festividades y se deben contar historias vehiculadas desde las lenguas habladas en el marco escolar. Hay que cuidar sobre todo los momentos de compartir los juegos cantados y el espacio comunal de la fiesta.

Si alguien duda todavía de la presencia viva del folclore tradicional, entendido desde una perspectiva amplia, basta con ver la eclosión de las llamadas *neofiestas* en Mallorca (Pich 2019). El uso de referencias a la tradición rural —la fiesta de *ses Clovelles* en Petra, el *Embala't* de Sencelles o las *Garroves*¹⁴ de Lluçmajor— conjuntamente con el uso de elementos litúrgicos, etnopoéticos y de las nuevas tradiciones musicales —como es el ejemplo de la fiesta del Muc en Sineu¹⁵, Mallorca, creada ya hace más de veinte años— no hacen sino confirmar que los artefactos que conforman la tradición oral desde siempre siguen bien vivos entre la juventud. Y no sólo en lugares como las Islas o pueblos pequeños;

¹⁴ La traducción aproximada, por orden, sería *fiesta de las cáscaras*, *fiesta del embalaje* (se refiere a las balas de paja o heno) y *fiesta de las algarrobas*.

¹⁵ Vídeo *Sineu celebra la Festa del Muc*: <https://www.youtube.com/watch?v=bl09K4ONMuY>.

el rotundo éxito de fiestas como el Sant Antoni del barrio barcelonés de Gràcia lo convierte en una fiesta que ya es patrimonio único de ese espacio urbano.

En cualquier caso, uno de los factores comunes de la evolución de las músicas de tradición oral es, en estos momentos, la incorporación de las herramientas digitales y electrónicas en su elaboración. Y también, el uso de las metavariantes auténticas –las grabaciones del pasado– como base primera para la elaboración de nuevos trabajos: las variantes de autor. Tampoco debe pasar desapercibido el papel de los agentes culturales locales que trabajan en la difusión y presencia de música, canción y poesía de raíz popular. Es en esos pequeños ateneos, asociaciones y escuelas de música tradicional donde muchos de los creadores actuales encontraron uno de sus primeros espacios de experimentación con el material popular.

A modo de conclusión: ahora la música de tradición oral tiene participantes que pueden ser clasificados más bien como *sound group*, concepto propuesto por Magrini (2003) y no como *ethnic group* (aquellos estudiados por Lomax, García Matos o los misioneros de la OCPC); constituyen un “grupo sonoro”, es decir, un conjunto de personas cercanas o alejadas entre sí físicamente, que permite recuperar una dimensión social dentro de la fragmentada realidad que se viven en el mundo contemporáneo; y observar así el paisaje musical de su “aldea global” desde una perspectiva positiva y útil.

Se abre todo un mundo, con variantes de autor de jóvenes músicos muy formados, porque ciertamente la comunidad de oyentes que generan es más bien la de un *sound group*, el grupo que comparte el amor por el mismo tipo de música. Pero el nuevo lenguaje de la música de tradición oral (la experimentación electrónica, la creación desde las variantes y metavariantes auténticas y el uso de plataformas digitales) hace crecer de manera exponencial la posibilidad de llegar a lugares lejanos, de dar a conocer el bagaje lingüístico y musical en el que cada individuo ha crecido y se convierte, así, en un potente instrumento para ubicar y reubicar identidades en un mundo donde la multiculturalidad es un factor omnipresente. Se convierte, también, en una herramienta de cohesión social en aquellos lugares sometidos a conflictos permanentes, desastres y pobreza endémica.

Referencias bibliográficas

Bianciotto, Jordi. 2022. “¿Es el folklore el nuevo pop?”. *Diario de Mallorca*, 21 de enero, p. 43.

Bithell, Caroline; Hill, Juniper. 2014. “An introduction to Music Revival as concept, cultural process, and medium of change”. En *The Oxford Handbook of Music Revival*, ed. Carolline Bithell & Juniper Hill, 3-42. Oxford: Oxford University Press.

Casas-Homs, Josep M.; Samper, Baltasar. 1996. “Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars”. En *Materials. Volum VI*, ed. Josep Massot, 291-373. Barcelona: Publicacion de l'Abadia de Montserrat.

Duran Bordoy, Bàrbara. 2018. “Sa meva és sa bona! Reflexions sobre els treballs de camp en memòria oral”. En *Vigència, transmissió i transformació de les tradicions orals*, coord. M. Magdalena Gelabert Miró; 127-141. Grup d'Estudis Etnopoètics, Institut d'Estudis Catalans. La Vall d'Uixó: Trencatimons Editorial.

Guiscafrè, Jaume. 2017. *Es jaquet d'en Jordi des Racó*. Institució Pública Antoni Maria Alcover. Manacor.

Ferrà, Miquel; Samper, Baltasar. 2014. “Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars”. En *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Vol. III*, ed. Josep Massot i Muntaner, 291-486. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Magrini, Tullia. 2003. “Vilaggio globale e sound group”. En *Il giudizio estetico nell'epoca dei mass media. Musica, cinema, teatro*, ed. Anna R. Adesi, Roberto Agostini, 25-30. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

Massot i Muntaner, Josep. 2021. *Caçadors de cançons*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Oriol i Carazo, Carme. 2002. *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Universitat Rovira i Virgili. Valls. Cossetània Edicions.

Pich i Esteve, Marcel. 2019. *Les neofestes a Mallorca*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.

Reig Bravo, Jordi. 2010. “La música tradicional valenciana. Un llenguatge particular”. *Quadrivium*, 1. <https://avamus.org/es/la-musica-tradicional-valenciana-un-llenguatge-particular/> [Consulta: 19 febrer 2022].

Archivos

Fondo Obra del Cançoner Popular de Catalunya, consultado en la Dirección General de Asociacionismo Cultural y Acción Cultural de la Generalitat de Catalunya.

La voz de la mujer sefardí: entre tradición y creación

VANESSA PALOMA ELBAZ

2023. *Cuadernos de Etnomusicología* N°18(1)

Palabras clave: Sefardí, mujer, voz, ciclo de la vida, género

Keywords: Sephardi, women, voice, life cycle, gender

Cita recomendada:

Elbaz, Vanessa Paloma. 2023. "La voz de la mujer sefardí: entre tradición y creación". *Cuadernos de Etnomusicología* N°18(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

LA VOZ DE LA MUJER SEFARDÍ: ENTRE TRADICIÓN Y CREACIÓN¹

Vanessa Paloma Elbaz
(Universidad de Cambridge e INALCO)

Resumen

La voz de la mujer sefardí juega un rol central dentro de la cohesión social del grupo (Whitehouse, 2021), utilizando elementos de tradición y creación de manera complementaria. Con momentos de recuerdos sonoros paralitúrgicos y profanos utilizando el ciclo ritual tradicional y momentos espontáneos de celebración durante las bodas y el ciclo de la vida, la voz entra como un personaje central (Elbaz, 2020). Las actitudes de la Grecia antigua de la exclusión de las mujeres del mundo intelectual llegan a afectar al comportamiento y legislación de las autoridades judías hacia la participación vocal de las mujeres en el ámbito de lo sagrado, creando así la necesidad de espacios y momentos delimitados para la transmisión de bendición a través del cantar femenino.

Palabras clave: Sefardí, mujer, voz, ciclo de la vida, género.

Abstract

Sephardi women's voices have a central role in the cohesion of the group (Whitehouse, 2021) through the complementarity of their use of tradition and creation. Using paraliturgical and profane moments of sonic memory within the traditional cycle of ritual time and creation during spontaneous moments of joy during weddings and the life cycle, the voice participates as a central character (Elbaz, 2020). Ancient Greek attitudes towards the exclusion of women from the intellectual sphere affected legal attitudes and behaviours of the Rabbinic authorities towards women's vocal participation in the sacred sphere. This created the need for designated moments and spaces for the transmission of blessing through women's songs.

Keywords: Sephardi, women, voice, life cycle, gender.

¹ Este artículo fue escrito como parte del proyecto apoyado por el Marie Skłodowska Curie Fellowship H2020 de la Comisión Europea "Encoding, Absorption and Abandonment of Cultural Material during Migration: The Case of Judeo-Spanish Songbooks" MIGRENAB_846205.

La centralidad de la voz femenina sefardí

La voz femenina sefardí ha jugado un rol central en las celebraciones públicas del ciclo de vida y durante reuniones familiares durante las celebraciones del ciclo anual judío durante varios siglos. Es particularmente significativo que el judeoespañol con sus expresiones de profunda emoción es el idioma que está conectado con la contribución cultural de las mujeres. Dentro de un sistema patriarcal, la voz de la mujer está generalmente relegada dentro del imaginario social a una posición de apoyo a las voces masculinas que detienen jerarquías políticas, religiosas y sociales a las cuales las mujeres no tienen acceso. A esto se le añade la cuestión de jerarquías lingüísticas, donde el hebreo ocupa un lugar de preferencia por su importancia histórica y litúrgica frente a los idiomas judíos vernáculos. En este contexto, la voz femenina entra en las situaciones ritualísticas como un tercer personaje entre binarios, creando cohesión social entre grupos (Elbaz, 2020: 218). La teoría de Sherry Ortner (1996: 29) que presenta la naturaleza física de la mujer como transmisora de vida *versus* la cultura intelectual masculina, nos demuestra la posibilidad de que los patrones lingüísticos y literarios de la narrativa oral en un idioma híbrido (judeo-español de oriente y occidente) que combina un idioma considerado “menor” con el idioma considerado “mayor” presenten un paralelo interesante con las narrativas femeninas en los cantares de las mujeres judías en el vernáculo. Recientes estudios científicos que estudian la conexión de la lengua, la música y las emociones (Rebuschat, Rohrmeier, Cross, Hawkins, 2012) demuestran que la conexión entre la música, el idioma y el aprendizaje están íntimamente conectados en el desarrollo neurológico por seguir estructuras similares.

¿Puede entonces ser que las tradiciones orales de las mujeres funcionen en la comunidad como la manera en que las mujeres preparan la transición entre la naturaleza y la cultura? Como la poesía y el ritual en hebreo se consideraba “mayor” y más “refinado” que las otras producciones culturales de la comunidad, sería lógico concluir que las narrativas en lenguas judías representan una creación más intrínseca, emocional y subconsciente. Esta manera de expresión cultural parece ser la base que la comunidad misma utiliza para comenzar el proceso de socialización con respecto a las normas de cohesión social. Aun cuando algunos estudiosos de la literatura escrita han considerado el

judeoespañol y su oralidad con menosprecio, es la lengua que transmite la especificidad local a un nivel primordial².

No solamente es este mundo literario femenino considerado “menor” dentro de la jerarquía poética de la comunidad por ser más natural y con un lenguaje emocional, también fue hasta el comienzo del S. XX (cuando las mujeres empezaron a anotar cuadernos de cantares) exclusivamente oral y por ende carga con la fragilidad que sufren las tradiciones sin documentación escrita. A menudo las tradiciones orales se consideran “menores” por la imposibilidad de trazar sus orígenes y la dificultad para medir su valor histórico y cultural.

De la misma manera de que las lenguas judías muchas veces se consideran “menores” se mantenían a las tradiciones orales femeninas confinadas a una contribución cultural de transmisión primordialmente de los primeros años de la vida, cuando el niño está en un estado más natural y menos “cultural”. Al hacer una transición lingüística al francés o al español peninsular gracias a la educación de la Alianza y el contacto durante el final del siglo XIX y el temprano XX, algunas mujeres empezaron a ser las transmisoras de una cultura que la sociedad había decidido era de más importancia jerárquica, abstracta, y conectada a un colonialismo cultural, político y militar europeo. Muchas mujeres adoptaron el cambio de idioma de Judeo-español a Francés o Español como una forma de demostrar su desarrollo cultural y mayor posición social. La Tangerina Rogelia Maman que aseguraba nunca haber hablado judeo-español en su casa se enorgullecía de hablar de las proezas poéticas y teatrales de su madre, en los años 20s, en Francés³. Al mismo tiempo, al escuchar un cantar de boda, ella se acordó de una frase pícaro que su abuela había escrito para finalizar el texto tradicional⁴.

² Uno de mis informantes me reiteraba que en su familia no se hablaba judeo-español y al mismo tiempo me enseñaba palabras que sólo se pueden decir en judeo-español ya que llevan una carga emocional que no se puede traducir. (EA, 2007-2008) En su tesis doctoral David Benhamú Jiménez habla del mismo fenómeno en Melilla (Benhamu, 2017: 13).

³ Entrevista en el archivo KHOYA, Rogelia Maman, 21 de enero, 2011, Tánger.

⁴ su abuela había añadido una frase pícaro al final, ya que no se enumeran todas las partes del cuerpo de la novia, y yo había terminado en la espalda. Su abuela decía “*ya vamos llegando a partes ocultas, no decimos nada si no nos preguntan.*” notas de terreno, 9 de diciembre, 2007, Tánger.

Huellas de la separación entre el mundo intelectual masculino y el femenino

En el Mediterráneo europeo del siglo III, el mundo público era el mundo social, donde los hombres se encontraban y discutían ideas. Las mujeres que sabían discutir ideas eran consideradas prostitutas, llamadas *hetairas*. Estas mujeres emancipadas que se encontraban en espacios sociales estaban lo suficientemente educadas para saber discutir intelectualmente con hombres y entretenerlos sexualmente⁵. En este mundo público de simposios, es decir reuniones masculinas con banquetes, alcohol e ideas, entraba la música y había referencias medicinales a estas reuniones, si el anfitrión sabía cómo seguir el ritmo adecuado entre comida, discusión, música, descanso y otros (Klotz, Oikonomopoulou, 2011, 132). El mundo de la mujer, privado, era el mundo del hogar, donde la mujer que engendraría las generaciones venideras guardaba su honor, por lo general sexual. Es muy probablemente por esto que, dentro del mundo judío antiguo, la voz de la mujer, y hasta la conversación de la mujer se regulaba de una manera tan controlada.⁶ El texto del Talmud, regulando la interacción entre hombres y mujeres que no tienen lazos consanguíneos, ha presentado ocasión para muchas discusiones académicas en recientes años (Berman, 1980; Cherney, 1985; Elbaz, 2018; Taitz, 1986). La cuestión ha sido de entender, ¿cómo es que el mundo Sefardí que ha sido tradicionalmente respetuoso de la ley judía podría tener una tradición tan rica de repertorio femenino cantado? Este artículo presentará varios puntos de vista sobre este debate según la tradición que se ha recogido en el último siglo, y recientes encuestas etnomusicológicas.

En el mundo Sefardí hay una clara demarcación de esta actitud griega que se constata en el mundo litúrgico, masculino – pero dentro de los contextos semi-litúrgicos y paralitúrgicos como las bodas o nacimientos, circuncisiones, muertes, y celebraciones del ciclo anual, la voz femenina seguía muy presente hasta hace pocas generaciones⁷. Aun cuando las discusiones halájicas sobre *kol Isha*, la

⁵ Katz, M. (1992). Ideology and “The Status of Women” in Ancient Greece. *History and Theory*, 31(4), 70–97. <https://doi.org/10.2307/2505416>.

⁶ Véase en el Talmud Berakhot 24a.

⁷ Hay una gran bibliografía sobre las tradiciones orales femeninas Sefardíes. Véase Weich Shahak (1989, 1997, 2007, 2009), Anahory-Librowicz (1980, 1988, 1993) Cohen (1987, 1993, 2011) y Elbaz (2015, 2016, 2017).

voz de la mujer, que empezaron a mediados del siglo XIX en Alemania, llegaron a los oídos de los Hahamin sefardíes, ellos mantuvieron la importancia de la tradición sefardí de la voz femenina dentro del ámbito judío no-litúrgico.

En el siglo XIX un Rabino Ashkenazí, el *Hatam Sofer*, el Rabino Moshe Sofer (d. 1839), decretó que es prohibido escuchar una voz femenina en todas ocasiones y circunstancias. La posibilidad de esta forma estricta de lectura fue dada por primera vez por el Rabino Joshua Falk (Polonia, 1555-1614) en su libro *Perishah de Tur Even Haezer*⁸, pero él mismo lo rechazó. El primero que dio una decisión legal que él consideró final fue el Rabino Moshe Sofer⁹ a comienzos del siglo XIX. Sin embargo, el Rabino Hizkiyahu Medini (m. 1904), el autor del *Sde Hemed*, un Rabino Sefardita de una dinastía muy respetada, decretó que los hombres y las mujeres pueden cantar juntos. Según Medini, la única instancia en que es prohibido escuchar a una voz de mujer es cuando está cantando una canción de amor. El Rabino Medini nació en Jerusalén de familia Sefardita Otomana y sirvió como Rabino durante años en ambos Constantinopla y Crimea.

En la Américas, el Rabino Marc Angel de la comunidad Sefardita de Nueva York *Shearith Israel* recuerda al Haham Salomon Gaon, el gran sabio Sefardita ortodoxo, previo Rabino de las congregaciones *Spanish and Portuguese* de Londres de haber escuchado a una mujer cantando *romances* y de dar un agradecimiento público a la bella rendición de los *romances* que ella había hecho.¹⁰

⁸ Capítulo 21, subpárrafo 2.

⁹ Respuesta *Hatam Sofer*, *Hoshen Mishpat*, No. 190.

¹⁰ "I [Rabbi Angel] was raised in the Sephardic community of Seattle, Washington, and well remember our many family gatherings where romances were sung. Jews of great piety sang right along with those of lesser piety. I do not remember anyone ever objecting to the singing of love songs by men and women. In the early 1980s, Haham Dr. Solomon Gaon, himself a Judeo-Spanish-speaking rabbi, taught classes in Sephardic folklore at my Congregation Shearith Israel in New York City. I well remember him singing love songs, enthusiastically and nostalgically. Both of us participated in a program of Sephardic culture sponsored by the Hebrew College of Boston. A female soloist sang a selection of romances, after which Haham Gaon not only applauded loudly but rose to speak in praise of the singer for her beautiful rendition of the songs. Haham Gaon, who served as chief rabbi of the Spanish and Portuguese Congregations of England and as head of the Sephardic Studies Program of Yeshiva University in New York, was a very prominent Orthodox Sephardic rabbi and a man of impeccable piety." <https://www.jewishideas.org/article/new-hearing-kol-ishah> consultado el 4 de marzo, 2022.

Este contraste entre las actitudes y decisiones rabínicas Sefarditas y Ashkenazíes demuestran diferentes actitudes hacia la función de la voz femenina dentro del contexto comunitario. En el contexto Sefardita la única prohibición es cuando la voz es utilizada como vehículo de sensualidad. Para los Ashkenazí la voz femenina es considerada sensual en todos los casos, sin importar el contexto ni la intención de la mujer que canta.

Entrelazando ambos mundos

En el mundo musical Sefardí Otomano encontramos ejemplos de la constante superposición de la música Otomana dentro de la esfera litúrgica judía, de manera muy similar como se encuentra la música arabo-andalusa en melodías litúrgicas en el norte de Africa. Esto se considera generalmente como un fenómeno que se encuentra en el mundo musical masculino de la liturgia al tener melodías y modos musicales y rítmicos como la base para el texto tradicional litúrgico. Un análisis de un Rabino, filólogo y director de Yeshivá en Tánger de hace cien años da la pauta para entender que las comunidades Sefardíes y sus sabios tenían a la voz femenina, cantada y hablada, como un nexo clave entre los mundos que se frecuentaban.

En la introducción a su manuscrito sobre la jaquetía datado de hace exactamente cien años en 1922, José Benoliel, filólogo Tangerino, declara que “la mujer judía es quien mejor ha conservado la tradición musical del dialecto haquitino.” Ya hace cien años, él entendía claramente que era la posición singular de la mujer y su relación a la lengua, su ‘dialecto’ y sus tradiciones orales que ha mantenido y transmitido la cultura Sefardí. Esto sigue siendo cierto después de varias generaciones de geografías dispersas. Tanto el aspecto de la cotidianidad de las expresiones, su intimidad dentro del mundo privado y la aparente no-religiosidad de estas tradiciones orales han permitido su penetración y perdurabilidad a pesar de la pérdida de las comunidades y contextos tradicionales.

Al escuchar las voces de las Sefardíes del norte de Marruecos de hace casi cien años, oímos la ‘tonalidad’ que describía Benoliel, dentro de su habla y canto en jaquetía. Aun cuando los contextos originales de estas comunidades ya han desaparecido, muchas de las canciones se han olvidado y la vida de sus

descendientes está modernizada, la mujer sefardí de hoy ha guardado la síntesis que describe Benoliel entre el mundo rabínico y el mundo musulmán.

En su manuscrito de 1922, Benoliel declara:

Si no se puede negar que la Haquitía tiene una tonalidad propia, e inconfundible, todavía es cierto que en ella predominan dos modos musicales bien distintos. Uno es el árabe, para la mayoría de la gente que ejercita su actividad, en el campo del comercio o de profesiones diversas; otros es el rabínico, más restricto, pero no poco importante, que, sin metáfora, da el tono (el suyo, proveniente del modo de leer, cantar y explicar o discutir los textos talmúdicos) a toda una clase social, que más atentamente se dedica al estudio y letras rabínicas. Ajena tanto a la una como a la otra cosa, la mujer judía es quien mejor ha conservado la tradición musical del dialecto haquitino [sic], y si bien no puedo apreciar el valor melódico general de su canto, no dejo de conocer que es riquísimo y originalísimo en la variedad de sus tonalidades.

Si el rol de la voz de la mujer sefardí tradicional, hasta mediados del siglo XX, era el de asegurar esta síntesis entre los mundos rabínicos y del mundo comercial – desde un mundo social intra-judío - yo encuentro que su repertorio y las divisiones marcadas entre los contextos con divisiones claras repertoriales, nos permite llegar a varias conclusiones sobre la manera en que la voz femenina sefardí juega un rol primordial entre la tradición y la creación.

Tradición

Al ser la mujer la que aseguraba la transmisión de la particularidad de tradiciones del mundo Sefardí en su gran contexto, su repertorio tradicional, los romances, se deben cantar repetidamente, cotidianamente y en muchísimos contextos para cementar su continuidad dentro de la memoria de la comunidad. Esta repetición sigue los patrones rituales de alta-frecuencia que según el antropólogo Harvey Whitehouse (2021, 76) tienen baja excitación emocional y que se utilizan en organizaciones sociales donde la jerarquía es marcada y los grupos sociales son complejos. Es así como en un momento de trauma diaspórico después de la expulsión que la comunidad Sefardí trató de guardar una continuidad post-Ibérica, marcando una red rizómica de conexión a través de una conexión romancística.

El cantar repetitivo de un repertorio familiar es utilizado en diferentes culturas como una manera de colapsar el tiempo y de traer al cantante y al oyente a revivir momentos y emociones que están llenos de cargas emocionales. Estas memorias evocan la relevancia del pasado en el presente. Los textos de los cantares llenan una función de transmisión de información crítica identitaria, de la misma manera que otros repertorios orales, como los proverbios. Esta función identitaria de la memoria la explica Marie Christine Varol en sus escritos sobre el proverbiier glosé de Mme. Flore Guerón Yeschua: “El corpus se considera como una herencia antigua. Se considera explícitamente como vector de la tradición y la cultura, de la memoria y de la identidad” (Varol, 2010: 63)¹¹.

Es decir que la memoria juega un rol crucial no solo en el presente sino en la creación del futuro de cada individuo, y también de grupos étnicos y hasta de naciones. A través de las narrativas repetidas que fomentan las memorias de uno u otro acontecimiento, se recalca sobre la construcción de ciertos momentos críticos formativos que a través de la misma repetición narrativa se vuelven enraizados dentro de la formación identitaria y construyen la base de la memoria histórica del grupo. A través de la repetición, el recuerdo se personaliza y se internaliza hasta volverse intrínsecamente relevante para la auto-formulación identitaria.

Esta actitud se confirma en las palabras de una profesora de la Alianza, Clare Benchimol, la directora de la escuela de la *Alliance Israelite Universelle* desde 1889 y oriunda de Tetuán, que se quejaba de que:

En contraste con sus hermanas y madres piadosas en la casa, los jóvenes que se van de Marruecos para América imitan a los que tienen alrededor y se olvidan que pertenecen a la fé judía. Es un gran mal que debe deplorarse, pero que no podemos evitar; la civilización tendrá que penetrar al país aún más antes de que ellos entiendan que no es mostrando desdén por sus tradiciones religiosas que ellos se muestran superiores a los demás (citada en Malino, 2000: 266)

Eran las mujeres entonces las que aseguraban y mantenían la lealtad a las leyes judías. En 1884 el Rabino Abraham Ribí, director del colegio de niños de la *Alliance Israelite Universelle* había pronosticado que “como tarde o temprano los

¹¹ “Le corpus est considéré comme un héritage ancien. Il est explicitement considéré comme vecteur de la tradition et de la culture, de la mémoire et de l’identité” (Varol, 2010: 63).

jóvenes emigran, el trabajo de regeneración tendrá que venir de parte de las niñas” (citado en Leibovici, 1984: 165).

Dentro del judaísmo tradicional, la mujer es la que crea el contenedor físico de la espiritualidad por medio de su responsabilidad ritual de mantener la *kashrut*, las leyes de alimentación, la preparación del shabbat y las festividades religiosas y *taharat hamishpacha*, leyes sexuales alrededor del ciclo menstrual. Es así como la esfera privada que está mayormente controlada por las mujeres se considera como el recipiente de la presencia divina. El hogar es una matriz: espacio de vida, transmisión y continuidad. Es a través de las acciones de las mujeres como representantes de esta parte de la continuidad comunitaria que aseguran su continua existencia a través de su *tahara*, o pureza espiritual. Por eso es ella la que puede mantener el honor en la comunidad. Esto explica un caso como el de Joseph Benchimol, Profesor de la AIU que al ser reprochado por las familias de Larache, Marruecos, en los años 1920s de su falta de religiosidad, se defendió y refirió con ahínco a la religiosidad de su mujer que se aseguraba que todos los preceptos de la religión se seguían estrictamente en su hogar (Malino, 2000: 73).¹² Es decir que sus fallas religiosas no importaban porque su hogar era intachable ya que su mujer era estrictamente religiosa.

Así que la tradición romancística Sefardí estudiada por Menéndez Pidal, Armistead & Silverman, Weich-Shahak y otros, demuestra una estabilidad temática aun cuando no melódica precisamente por esta razón, de la repetición estable ritualística que los romances procuraban para la comunidad Sefardí femenina. Ya que ellas no participaban en la liturgia, espacio masculino, su ritual vocal consistía en los romances que se cantaban al cocinar, coser, trabajar y poner los niños a dormir. Para reforzar la omnipresencia romancística, algunos romances se cantaban en momentos paralitúrgicos como las bodas, nacimientos y entierros.

El repertorio de romances enfoca mucha de su temática en la protección de fronteras del grupo (Elbaz, 2016: 242). Este ahínco por la manutención de las fronteras de la pareja se canta repetidamente, en una multiplicidad de espacios y contextos. Romances como *Gerineldo*, *Delgadina* y *Don Bueso* sacan a relucir

¹² Dentro de la carta AIU, Maroc, XXE.324.

ejemplos de la importancia de la castidad de la mujer y el peligro sexual para la mujer en casos de incesto (Delgadina) y pérdida de honor por deseo (Gerineldo) o situación de fragilidad circunstancial (Don Bueso). Como estos ejemplos, hay todo un repertorio, enseñando los preceptos de comportamiento deseado y aceptado, con ejemplos de las consecuencias nefastas que seguían si se rompía esa red de leyes sociales.

Creación

Los cantares de boda o de novia, se cantan en el momento más crítico del ciclo de la vida de una joven mujer - el momento de su primera aparición comunitaria como miembro necesario y activo de la transmisión gracias a su fertilidad. Los cantares de boda son los cantares *par excellence* del espacio semi-público. Se cantan alrededor de mesas, de comida, del baño ritual y hace más de un siglo, de la cama nupcial. Las repetidas narrativas y la conversación sobre el matrimonio, la fertilidad y la fidelidad dentro del nexo social femenino son una de las maneras para asegurar esta continuidad primordialmente reiterada en la esfera privada donde las mujeres ejercen su poder mediante el nexo social de las unidades extensas de familias. Es dentro de esas unidades familiares que la continuidad judía Sefardí está asegurada, con matrimonios y nacimientos.

La antropóloga Sherry Ortner discute el estatus biológico de la mujer como responsable principal de continuar la especie a través del embarazo, nacimiento y lactación de los hijos. El análisis de Ortner explica que dentro de las culturas patriarcales la mujer está bloqueada socialmente en una posición intermedia entre naturaleza y cultura, al ser ella la principal influencia socializadora en la vida de un bebé. En el patriarcado los hombres son considerados como trascendentes, por estar separados del largo proceso de la renovación de la especie. Los hombres, al no tener grandes responsabilidades biológicas con los bebés, tienen el tiempo de enfocar sus energías creativas en el desarrollo cultural abstracto (Ortner, 1996: 29). Ella afirma que el control más dañino hacia las mujeres es el conservatismo y tradicionalismo de pensamiento generado socialmente para controlarlas por ser las que son responsables de producir miembros del grupo que sean socialmente aceptables y que aseguren la

continuidad del grupo (Ortner, 1996: 39).¹³ Ortner también subraya el hecho de que el rol de mediadoras entre la cultura y la naturaleza puede ser una de las causas de que tantas sociedades restringen las actividades sexuales, los roles en la sociedad general y el acceso a las instituciones sociales para las mujeres.

Los proverbios, demostraban también la importancia del linaje como evidencia de buen carácter y de un estatus que no está conectado a la riqueza: ...“Basta ke yo soy de Abravanel” [una de las familias Sefarditas más nobles]...Referencias al honor y a la alcurnia de la familia aparecen regularmente después de 1580 y continuó siendo un elemento importante en los epitafios funerarios en los siglos venideros. La alcurnia era también un elemento importante del honor de una mujer y obligaba una actitud de consideración y de respeto (Ben-Naeh, 2005: 34-35)¹⁴.

La sexualidad de la mujer impactaba el honor de todos los hombres de la familia. Es por esto que a ellas se les reiteraba la imperativa moral de “guardar su honor” que era realmente el honor de su marido, su padre o su hermano.¹⁵ En Marruecos vemos referencias a la importancia de la fidelidad marital de las mujeres ya que su infidelidad causaría una ruptura total al sistema de linajes

¹³ Insofar as woman is universally the primary agent of early socialization and is seen as virtually the embodiment of the functions of the domestic group, she will tend to come under the heavier restrictions and circumscriptions surrounding that unit. Her (culturally defined) intermediate position between nature and culture, here having the significance of her *mediation* (i.e. performing conversion functions) between nature and culture, would thus account not only for her lower status but for the greater restrictions placed upon her activities. In virtually every culture her permissible sexual activities are more closely circumscribed than man's, she is offered a much smaller range of role choices, and she is afforded direct access to a far more limited range of social institutions. Further, she is almost universally socialized to have a narrower and generally more conservative set of attitudes and views than man, and the limited social contexts of her adult life reinforce this situation. This socially engendered conservatism and traditionalism of women's thinking is another - perhaps the worst-mode of social restriction and would clearly be related to her traditional function of producing well socialized members of the group (Ortner: 1996, 39).

¹⁴ Proverbs, too, demonstrate the importance of a good pedigree as evidence of a positive character and of a status that is not necessarily dependent on wealth: ...“Basta ke yo soy de Abravanel” (It is enough that I am descended from Abravanel [one of the most noble Sephardi families])...References to honor and family lineage appear regularly only from the mid-1580s and continue to be an important element in wording funerary epitaphs in the succeeding centuries. Pedigree was also an important component of a woman's honor, and it obliged an attitude of consideration and respect toward her. (Ben-Naeh, 2005: 34-35).

¹⁵ The sexual behavior and modesty of the women related to him either by blood or by marriage had direct implications for his honor, and any violation in this sphere was damaging not only to their good name but also to his reputation and male honor. In the early eighteenth century, a person is quoted reprimanding his friend harshly: “I just saw your wife standing at the window of your house, watching and seen by all passersby as a whore sitting on the road. Why do you overlook and not put her to shame?” (Ben-Naeh, 2005, 26).

patriarcales, sobre la cual la comunidad está construida. Es únicamente cuando se resguarda el balance delicado de la continuidad de la comunidad a través de las normas estrictas de comportamiento que se permite mantener el grupo minoritario con células fuertes patrilineales que se pueden aliar a través del matrimonio. La transmisión de identidad con una pureza étnica, como lo desean algunas tribus Amazigh del norte de África solamente se llega a mantener a través del control de la sexualidad femenina y su fertilidad. Las mujeres sirven como como símbolos potentes de la identidad étnica y gozan de mucho prestigio y poder, pero también están restringidas por la sociedad (Becker, 2006: 145).

Este puente musical entre los mundos masculinos y femeninos se encuentra en espacios intra- comunitarios, es decir espacios dentro del núcleo comunitario pero fuera del núcleo familiar donde hay mezcla de géneros fuera del grupo inmediato familiar. Es en estos espacios durante las fiestas comunales donde las voces femeninas cantan cantares que mandan mensajes que tienen como fin ligar el mundo de la fertilidad con el mundo de la sabiduría.

Estos mundos paralelos musicales de género durante el ritual de la boda existían sin énfasis jerárquico como parece demostrar el texto de Salónica de Saadi haLevy de finales del siglo XIX¹⁶ que describe el oscilamiento musical ritual durante la boda

En viniendo en kaza, kantavan los *shiv'a berahoth* delante la novya i el novyo... I al novyo, yevavan en otra kamareta afirmar la *ketubba*; i a la novya, kitavan a baylar con 2 tanyederas vyejas. Myentras se azia de noche, el novyo asentavan en una meza kon sus amigos i sus paryentes, myentras a la novya la yevavan, tanyendo i kantando kantigas de amores, a la kamareta dela kama (66b-67a).

Después del momento primordial del *bidud*, donde el novio y la novia están solos por primera vez sin chaperones, vuelven a salir a la fiesta y en este momento a la novia le cantan las tanyederas mientras que al novio le cantan *pizmonim*. Los cantos son el preparativo para el momento de la consumación nupcial, con el deseo de que este tenga la bendición de la fertilidad, que se veía como bendición divina.

¹⁶ El texto completo con su traducción se encuentra en Rodrigue y Abrevaya Stein, 2012.

La tomaban a la novya sin komer, i la yevaban a echar kon kantes de amores ke sinyifikava consejos para la novya la kual a dizia, “estos empesijos, madre mia, disheme un consejo komo are con el amor primero? El me ama i yo lo kyero”. “Ija mia, teneldo en palavras kela nochada kyere seer pasada.” I al novyo, lo yevavan kantando *pizmones*, i lo alevantavan komo alevantan a el *hathan*, i lo entravan adyentro i lo desmudavan, i lo echavan, i se salian todos afuera. El novyo entrankava la puerta por adyentro, y el resto ya se entyende (67a).

Al ser cantares que las judías cantaban en espacios de géneros mixtos algunos hombres las aprendían y las cantaban con ellas, y también sin ellas. En muchos de estos *cantares* las alusiones más frecuentes son a la belleza y fertilidad de la novia o al deseo de virilidad del novio. Se cantan los *cantares* ya sea para invocar estas fuerzas, o para impregnar a la nueva pareja con el deseo de seguir un imperativo comunitario de procreación. Sólo uno de estos *cantares* se sabe que tenía una coreografía con el *cantar* y que hace fuerte alusión al acto sexual a través de una referencia a la fertilidad de la agricultura (*Biba Ordueña*).

Conclusión

La conexión vocal y de nexos social entre el repertorio tradicional de romances y el creativo de cantares de boda y fertilidad demuestra de manera aparente como la voz femenina llenaba ambas funciones dentro de la construcción identitaria de la comunidad Sefardí. Tan importante como la tradicional música de la sinagoga, el repertorio femenino y las voces mismas de las mujeres demuestran la manera en que esta comunidad, la Sefardí ya fuera de oriente o de occidente, trae la importancia de la fertilidad femenina al centro de su construcción de grupo.

Las mujeres tienen una función sintetizadora y unificadora de las temáticas de envergadura de continuidad y de creencia en la comunidad Sefardí. Son ellas las que facilitan el pasaje de la información de lo escrito y lo oral y de la no-separación de lo profano y lo religioso. El Templo judío destruido de Jerusalén encuentra su representación hoy en día en la casa, donde son las mujeres las responsables de asegurar que todo está permeado de santidad o *kedushá*. La pureza física que aseguran las mujeres a través de su fidelidad sexual y su responsabilidad con la *kashrut* de la familia permite la transmisión de los linajes físicos y espirituales del pueblo completo. Es así como los momentos claves de

entonar los *cantares antiguos* durante la celebración de las bodas o alrededor de las mesas de celebraciones de festividades religiosas o del ciclo de la vida son portales críticos de transmisión de bendición, *beraha* que tienen como fin asegurar la continuidad y fertilidad del grupo entero. Cuando ellas participan activamente en los momentos religiosos hay una abolición de la frontera entre lo sagrado y lo profano, unificando la vida comunitaria simple y los procesos corporales con los conceptos elevados de unificaciones de la kabbalá que Sefardíes han practicado desde la expulsión.

Referencias bibliográficas

Anahory-Librowicz, Oro. 1980. *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora (una colección malagueña)*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal.

Anahory-Librowicz, Oro. 1988. *Cancionero séphardi du Québec, I*. Montreal: Cégep du Vieux Montréal.

Anahory-Librowicz, Oro. 1993. "Expressive Modes in the Judeo-Spanish Wedding Song." en *New Horizons in Sephardic Studies*, ed. Y. Stillman, y G. Zucker, 285–296. Albany: SUNY Press.

Becker, Cynthia. 2006. *Amazigh Arts in Morocco: Women Shaping Berber Identity*, Austin: University of Texas Press.

Berman, Saul. 1980. "Kol Isha" *Rabbi Joseph H. Lookstein Memorial Volume*, ed. L. Landman, 45-66. New Jersey: Ktav Publishing House.

Cherney, Ben. 1985. "Kol Isha" *The Journal of Halacha and Contemporary Society* 10, Fall, 57-75.

Cohen, Judith R. 1987. "«Ya salió de la mar»: Judeo-Spanish Wedding Songs among Moroccan Jews in Canada." En *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, ed. E. Koskoff, 55–67. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Cohen, Judith R. 1993. "Women and Judeo-Spanish Music." *Bridges* 3 (2): 113–119.

Cohen, Judith R. 2011. "«No so komo las de agora » (I'm not like those modern girls)': Judeo-Spanish songs meet the twenty-first century." *European Judaism* 44 (1): 150–164.

Cohen, Judith R., ANAHORY-LIBROWICZ. 1986. "Modalidades expresivas de los cantos de boda judeo-españoles." *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 41: 189–209.

Elbaz, Vanessa Paloma. 2015. "Judeo-Spanish Melodies in the Liturgy of Tangier: Feminine Imprints in a Masculine Space." *Musical Exodus: Al-Andalus and its Jewish Diasporas*, ed. R. Davis, 25–43. Lanham: Rowman & Littlefield.

Elbaz, Vanessa Paloma. 2016. "De tu boca a los cielos: Jewish women's songs in Northern Morocco as Oracles of Communal Holiness." *Hesperis-Tamuda* LI (3): 239–261.

Elbaz, Vanessa Paloma. 2017. "Los Cantares de las Antiguas: Recuerdos sobre la transmisión femenina en el norte de Marruecos." In *Actas del 18 Congreso de Estudios Sefardíes*, ed. E. Romero, A. García, 75–89. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Elbaz, Vanessa Paloma. 2018. Kol B'lisha Erva: The Silencing of Jewish Women's Oral Traditions in Morocco. D. Gray & N. Sonneveld (Eds.), *Women and Social Change in North Africa: What Counts as Revolutionary?* Cambridge: Cambridge University Press. 263-288. doi:10.1017/9781108303415.013

Elbaz, Vanessa Paloma. 2020. "Connecting the Disconnect: Music and its Agency in Moroccan Cinema's Judeo-Muslim Interactions" *Jewish Muslim Interactions: Performing Cultures Between North Africa and France 1920-2020* ed. Sami Samuel Everett and Rebekah Vince, Liverpool: University of Liverpool Press, 201-221.

Hobsbawm, Eric & Terry O. Ranger. 1992. *The invention of tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.

Klotz, Frieda, & Oikonomopoulo, Aikaterini. 2011. *The philosopher's banquet : Plutarch's Table Talk in the intellectual culture of the Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press.

Leibovici, Sarah. 1984. *Chronique des Juifs de Tétouan (1860-1896)*, Paris: Editions Maisonneuve & Larose.

Malino, Frances. 2000. "Prophets in Their Own Land? Mothers and Daughters of the Alliance Israélite Universelle," *Nashim*, 3, 70-84.

Ortner, S. 1996. *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture*. Boston: Beacon Press.

Rebuschat P., Rohrmeier, M., Hawkins J., Cross I. 2012. *Language and Music as Cognitive Systems*. United Kingdom: Oxford University Press.

Rodrigue, Aron & Abrevaya Stein, Sarah. 2012. *A Jewish Voice from Ottoman Salonica; The Ladino Memoir of Sa'adi Besalel a-Levi*. Stanford: Stanford University Press.

Varol, Marie-Christine Bornes. 2001. "Les judéo-espagnols de Turquie et le discours indirect," *Hommage à Marthe Westphal*, ed. R. Caplán, M.L. Copete, E. Reck, Nancy: Institut d'Espagnol et de Portugais Nancy, 151-179.

Varol, Marie-Christine. 2010. *Le proverbiar glosé de Madame Flore Gueron Yeschua*, Paris: Geuthner.

Weich-Shahak, Susana. 1989. *Cantares Judeo Españoles de Marruecos para el Ciclo de la Vida*. Jerusalem: The Jewish Music Research Center.

Weich-Shahak, Susana. 1997. *Romancero sefardí de Marruecos*. Madrid: Alpuerto.

Weich-Shahak, Susana. 2007. *La Boda Sefardí: Música, Texto y Contexto*. Madrid: Alpuerto.

Weich-Shahak, Susana. 2009. "No hay boda sin pandero. El rol de la mujer en el repertorio musical sefardí: intérprete y personaje." *El Prezente Studies on Sephardic Culture Gender and Identity Vol. 3*, ed. T. Alexander & Y. Bentolila, 273-291. Beer Sheva: Moshe David Gaon Center for Ladino Culture.

Whitehouse, Harvey. 2021. *The Ritual Animal: Imitation and Cohesion in the Evolution of Social Complexity*, Oxford: Oxford University Press.

La llegada del flamenco a Japón: procesos de asimilación y aprendizaje

ANA ESCUDERO BERBES

2023. *Cuadernos de Etnomusicología* N°18(1)

Palabras clave: Japón, flamenco, exotismo, baile, zapateado

Keywords: *Japan, flamenco, exotism, dance, zapateado*

Cita recomendada:

Escudero Berbes, Ana. 2023. “La llegada del flamenco a Japón: procesos de asimilación y aprendizaje”. *Cuadernos de Etnomusicología* N°18(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



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

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

LA LLEGADA DEL FLAMENCO A JAPÓN: PROCESOS DE ASIMILACIÓN Y APRENDIZAJE

Ana Escudero Berbes
(Universidad Complutense de Madrid)

Resumen

A partir de la llegada de artistas españoles a comienzos del siglo XX, el interés por el flamenco en Japón no ha dejado de crecer y ha traído como resultado una interesante simbiosis con España que ha dado lugar al nacimiento de grandes artistas y a la creación de instituciones especializadas dedicadas tanto a la enseñanza del flamenco como a su difusión. Esto ha propiciado también los intercambios artísticos, con cientos de profesionales españoles que incluyen a Japón indispensablemente en sus giras y con aprendices y profesionales japoneses que se trasladan a España para aprender, para desarrollar sus carreras artísticas y para estudiar con los grandes maestros. Además, este irrefrenable deseo de conocer y desgranar el flamenco hasta sus mínimas unidades para comprenderlo e interiorizarlo ha dado lugar al surgimiento de una nueva forma de comprenderlo que responde enteramente a los preceptos culturales de la sociedad nipona y cuyas formas responden a las estructuras filosóficas y de pensamiento que les caracterizan. De este modo, ha nacido en Japón una nueva forma no solo de entender el flamenco sino también de aprenderlo que no pierde de vista la norma occidental pero sí plantea, de alguna forma, una revisión de significados. El flamenco irrumpe en las academias de baile japonesas con sus jaleos, sus quejíos y su zapateado como una herramienta de liberación emocional, expresión de intensidad y muestra de que Japón es un país en continua comunicación y contacto con las demás culturas del mundo.

Palabras clave: Japón, flamenco, exotismo, baile, zapateado.

Abstract

Since the arrival of Spanish artists at the beginning of the 20th century, interest in flamenco has continued to increase in Japan, which has resulted in an interesting symbiosis with Spain that has given rise to the birth of great artists

and the creation of specialized institutions dedicated to both the teaching of flamenco and its dissemination. This has also led to artistic exchanges, with hundreds of Spanish professionals including Japan as part of their tours and Japanese apprentices and professionals moving to Spain to learn, to develop their artistic careers and to study with the great masters. In addition, this irrepressible desire to know and to unravel flamenco in order to understand and internalize it has resulted in the emergence of a new way of understanding it that responds entirely to the cultural precepts of Japanese society, whose forms respond to the philosophical and thought structures that characterize them. In this way, Japanese culture has given birth to a new way of not only understanding flamenco but also learning it, which does not lose sight of the Western standard but does propose, in a way, a revision of meanings. Flamenco bursts into Japanese dance academies with its *jaleos*, its *quejíos* and its *zapateado* as a tool for emotional liberation, expression of intensity and proof that Japan is a country in continuous communication and contact with the other cultures of the world.

Keywords: Japan, flamenco, exotism, dance, zapateado.

«La fuerza interior del flamenco atrae a todo el mundo, llega a todos. Es como el espíritu, no tiene fronteras» (Shoji Kojima citado en Gómez Aragón, 2016: 392)

El «país del sol naciente» acogió el arte flamenco, considerado una de las más «puras» formas de identidad española, a comienzos del siglo XX de la mano de artistas como Antonia Mercé, más conocida por su nombre artístico «La Argentina». Mercé, pese a su prematuro fallecimiento, realizó numerosas giras a lo largo de su carrera que tuvieron una fuerte repercusión para el panorama nacional, pero ninguna fue tan decisiva para el flamenco como la que llevó a cabo en 1929, que cambió para siempre la consideración internacional de este arte y le abrió las puertas del continente asiático. Acompañada de su pianista, Carmencita Pérez, la artista desembarcó en Yokohama a finales de 1928 para

presentar su espectáculo en el Teatro Imperial de Tokio¹ apenas unos meses después, en enero de 1929, cautivando a todos los presentes con una exitosa representación que combinaba coreografías de danza española estilizada, bailes folclóricos como lagarteranas y seguidillas, y flamenco (Rodríguez, 2020: 440-441). Su ejemplo fue rápidamente seguido por otros artistas españoles, sobre todo a partir del fallecimiento de Franco en el año 1975 (Douglass citado en Malefyt, 1998: 63), momento en que España inició una política mucho más aperturista de cara al resto del mundo al librarse de las tensiones de la dictadura. Estos artistas buscaban, como Pepe Habichuela le comentaba a Canales, hacerse con una suma de dinero lo suficientemente grande que, a su regreso a España les permitiese comprarse una casa y poder independizarse, algo que era absolutamente impensable con el sueldo que se ganaba en los tablaos nacionales.

Poco tardaron también los aprendices japoneses en viajar a España para aprender con los grandes maestros, pero es innegable que la popularidad del arte jondo alcanzó su culminación en el año 1986 cuando la compañía de Antonio Gades aterrizó con su versión de Carmen (Hidalgo en Gómez Aragón, 2016: 397), el popular personaje creado por Georges Bizet en su ópera homónima del año 1875. Llegados a este punto, es fundamental resaltar el interés de los artistas flamencos por la figura de Carmen, una mujer que representa fundamentalmente la noción francesa romántica y decimonónica de la mujer española al presentarla como un ser místico, rebelde, sensual, provocativo... Un personaje asociado a la visión que el romanticismo ha llegado a perpetuar de la mujer gitana. De hecho, el imaginario colectivo juega un papel importantísimo a la hora de explicar el gusto japonés por lo español y particularmente por el mundo gitano, por el mundo flamenco y por Andalucía, que tiene un protagonismo indiscutible en esta imagen idealizada de nuestro país como un lugar místico, exótico y sensual gracias a la enorme riqueza de su cultura (Moreno citado en Gómez Aragón, 2016: 508) y por sus particularidades regionales con respecto al resto del país. A este respecto, Gerhard Steingress puntualiza que, a pesar de todas estas referencias y esta visión «exótica», en la literatura costumbrista tanto

¹ Uno de los asistentes a esta representación fue el por entonces joven estudiante japonés Kazuo Ohno. De hecho, fue a raíz de ver a La Argentina que decidió hacer del baile su profesión, llegando incluso a crear una pieza en homenaje a la artista española (Rodríguez, 2020: 444).

de viajeros románticos como españoles no existe mención alguna del término «flamenco» en relación con la existencia de bailes y/o música «agitanada» (Steingress, 2006: 16).

En lo que a Japón se refiere, toda esta publicidad jugó un papel fundamental en la perpetuación de la imagen de la España estereotipada, especialmente en lo que se refiere a la figura de la mujer. Mio Fukasawa, bailaora nipona profesional a la que tuve el placer de entrevistar de cara a mi investigación, confirma la existencia de esta imagen idealizada que se ha vendido –y se vende– de cara al exterior a través de los medios audiovisuales al presentarse a la bailaora

Como una mujer española que es elegante y guapa, vestida con hermosos trajes de lunares llenos de colores y zapatos de tacón. Una mujer que se mueve sobre el escenario con energía, con una fuerza espiritual indescriptible, una mujer misteriosa y poderosa» (Fukasawa, 2023).

En líneas generales podría decirse que, desde su llegada a Japón, la devoción de la sociedad nipona por el flamenco no ha hecho más que crecer. Tanto es así que Japón figura en la actualidad como el segundo país por detrás de España con más aficionados al flamenco en relación con su población, llegando a registrarse en el año 2004 cerca de 80.000 aficionados, aproximadamente 500 estudios y academias y un número considerable de revistas² especializadas. Además, en ciudades principales como Tokio, Osaka y Nagoya ha empezado a crecer considerablemente en los últimos años el número de tablaos y el país se ha convertido en sede de algunas de las competiciones más importantes vinculadas a este arte al mismo tiempo que la presencia de bailaoras y guitarristas japoneses se ha incrementado en todos aquellos que tienen lugar en España (Van Ede, 2014: 157).

Llegados a este punto y habiendo mencionado el asunto de los tablaos, es interesante hacer hincapié en los espacios de representación. López Canales menciona en su libro que en lo que a tablaos se refiere, un nombre salía siempre a colación en todas las conversaciones que mantuvo con diferentes artistas flamencos a lo largo de su investigación: Isetan Kaikan. Este edificio de 14

² También en el París del romanticismo aparecieron algunas publicaciones periódicas que abordaban las primeras hibridaciones de la música andaluza con los gustos teatrales parisinos y las aspiraciones románticas de evasión vinculada al exotismo y el misticismo. Un ejemplo es la revista «La Lyra Española», nacida en 1842 (Steingress, 2006: 118).

plantas situado en el famoso barrio de Shinjuku, en el corazón de Tokio, albergaba en su sexto piso al primer tablao que se creó en la ciudad, el tablao «El Flamenco», fundado en el año 1967 (López Canales, 2020: 34).

Este dato es relevante porque desde el punto de vista cronológico nos encontramos en un Japón económicamente emergente, un Japón de posguerra que empezaba a tomar las riendas de su reestructuración tras una derrota a manos de Estados Unidos que causó enormes estragos no solamente en su economía sino también en su sociedad y en su cultura. En este sentido, cabe resaltar que no todas estas consecuencias fueron negativas y que esta recuperación permitió al país una mayor apertura de cara al resto del mundo, la entrada en contacto con otros territorios y sus tradiciones entre los que se encontraba España y el flamenco. En este Japón fue, por tanto, en el que el dueño del edificio Kaikan, que buscaba nuevas oportunidades de negocio, fundó el tablao con el asesoramiento desde España de la bailaora Yasuko Nagamine, que había llegado pocos años antes a Madrid. Desde su nacimiento, «El Flamenco» se convirtió en el lugar de referencia para el arte jondo³ en todo Japón y su modelo empezó a copiarse a gran velocidad no solamente en la capital sino en muchas otras ciudades niponas (López Canales, 2020: 34).

La fuerte impronta flamenca en Japón se deja ver también a través de los festivales. Un claro ejemplo de esto es la edición del Festival de Jerez del año 2014, que tuvo como acto de apertura la representación del espectáculo *Fatum!* de la mano del Ballet Shoji Kojima coproducido junto al Instituto Andaluz del Flamenco. Además, este año se registraron alumnos procedentes de 38 países, siendo la mayoría japoneses (Hidalgo en Gómez Aragón, 2016: 393). Dos años después, en la edición de 2016, Kojima volvió a debutar en el marco de este festival con la representación de «A este chino, no le canto» en colaboración con otros artistas de gran reconocimiento como Miguel Poveda o Eva Yerbabuena.

Otro festival de prestigio que acogió en numerosas ocasiones a intérpretes japoneses reconocidos es la Bienal de Sevilla (ABC, 2018), que en 2018 contó con la presencia de Kaoru Watanabe junto a otros intérpretes como la ya

³ Aunque no fue el único tablao pionero, pues también se fundó casi a la par el tablao «La Guitarra». Como puede comprobarse, y, por otra parte, como es lógico, todos estos locales tienen nombres muy vinculados al flamenco.

mencionada Eva Yerbabuena, Rafael Heredia, Fernando Jiménez o Paco Jarana en el espectáculo «Cuentos de azúcar» en el que el flamenco se empapa de la espiritualidad asiática mediante la combinación de instrumentos propios de ambas culturas (Del Barrio, 2023). Este ejemplo resulta especialmente interesante porque Watanabe tocó el taiko⁴, un tambor de origen japonés que generalmente suele ser de gran tamaño—aunque en el caso de esta performance se utilizase uno mucho más pequeño— que se percute con baquetas de madera denominadas bachi. Además, aparece también un shamisen, un instrumento tradicional japonés de tres cuerdas que se tañe con un plectro (Fernández Bustos, 2019). Sin embargo, esta no fue la primera vez que artistas japoneses debutaron en el festival, pues en 2012 el Ballet de Kojima interpretó *La Celestina* bajo la dirección y coreografía de Javier Latorre (Campos, 2012).

La presencia española en Japón también se materializa en festivales y eventos como la Primavera Flamenca de Tokio, que tiene como finalidad ofrecer al público nipón una visión global de las diferentes vertientes estéticas que existen en el flamenco actual así como servir de escaparate para los intérpretes españoles frente a la audiencia japonesa a través de la participación del Instituto Andaluz del Flamenco (Hidalgo en Gómez Aragón, 2016: 394); o el Festival Flamenco, considerado uno de los eventos culturales más importantes celebrados fuera de España⁵. Por otro lado, la Escuela de Idiomas de Tokio lleva impartiendo clases de español desde hace más de 117 años, y en 1999 se recontaron 18 universidades con departamentos de español y entre 115 y 140 centros de enseñanzas superiores donde también se impartía nuestra lengua, un número que, como cabe esperar, se ha incrementado en la actualidad.

En el vínculo artístico que une a España y Japón es muy importante mencionar también la existencia de organismos como la Fundación Min-On, que nace en 1963 de la mano de Ikeda Daisaku y cuya labor se centra tanto en la organización y gestión de espectáculos como en la realización de actividades de intercambio

⁴ El término «taiko» significa, literalmente, «gran tambor».

⁵ A pesar de que el vínculo entre ambos países es, por tanto, evidente y cada día mayor, España y Japón entraron en contacto mucho antes de los años 20 del siglo pasado. Por citar algunos ejemplos, en el año 1614 una delegación de samuráis del emperador japonés Tokugawa Ieyasu—fundador y primer shogun del shogunato Tokugawa— y liderada por Hasekura Tsunenaga llegó desde Sanlúcar de Barrameda a Coria del Río, donde muchos de ellos se instalaron indefinidamente en lugar de regresar a la embajada Keicho. Esta fue la primera colonia japonesa no solamente de España sino también de Europa (Tomás en Gómez Aragón, 2016: 508).

cultural a nivel mundial y la celebración de concursos y conciertos en escuelas para acercar el flamenco a los jóvenes. La Fundación Min-On era originalmente una asociación de conciertos que adquirió esta nueva denominación en 1965, momento en que inaugura su actividad flamenca con la gira de la Compañía de Rafael de Córdoba. Desde entonces han participado en sus actividades otros artistas de renombre como el bailar Antonio Canales, Joaquín Cortés, Joaquín Grilo, Carmen Ledesma, Pilar Astola, Chano Lobato, Curro Fernández, Tomatito, Manuel Santiago o Moraíto (Hidalgo en Gómez Aragón, 2016: 394-395).

Los contactos prolongados entre España y Japón a lo largo de los años han propiciado un riquísimo intercambio cultural entre ambos países, siendo el flamenco una de sus piezas clave. Así, el arte jondo se ha convertido en la actualidad en una especie de arte «de ida y vuelta» cuya impronta se deja ver no solamente a nivel estadístico en el cada vez mayor número de aficionados y profesionales nipones sino también en el nacimiento y desarrollo de eventos relacionados con el flamenco en suelo japonés, desde la creación de festivales hasta el nacimiento de nuevos tablaos.

Procesos de asimilación

El interés de la cultura japonesa por el flamenco reside fundamentalmente en su riqueza, su carácter patrimonial, su misticismo, exotismo y su vinculación con un país tan culturalmente interesante como España. Sin embargo, existen también factores intrínsecos a la cultura nipona que no pueden pasarse por alto y que ofrecen una visión más amplia y una nueva perspectiva a la hora de explicar este enorme interés por el arte jondo. Como punto de partida es indispensable poner sobre la mesa la sensibilidad cultural y la manera en la que la población japonesa se aproxima al hecho artístico mediante una serie de procedimientos cognitivos que responden a una serie de paradigmas sociales culturalmente enraizados y su manera de entender la vida, el arte y al hombre.

«En la tierra rica en cereales, considerada como una divinidad, nadie levanta la voz». Esta frase, presente en el Manyoshu⁶, es muy interesante de analizar porque remite a una de las características fundamentales de la cultura nipona: la apreciación y el respeto absoluto por el silencio y la tranquilidad (sabi). Esta característica puede verse reflejada ya directamente en el idioma, que se centra en transmitir los mensajes utilizando el menor número posible de palabras a través de eufemismos y no expresiones directas. Otra de las características más reconocibles de la cultura japonesa es el profundo respeto por la armonía, la humildad y «el otro», hacia el que siempre hay que sentirse agradecido y, de alguna forma, casi en deuda. En palabras de Kubo,

Admitiendo una especie de culpa que se convierte en agradecimiento [...]. Este deseo de armonía se reafirma por el carácter geográfico insular de aislamiento y la experiencia de una vida rural que nos lleva a optar por un carácter introvertido que muestra respeto y humildad con los extraños. (Kubo en Gómez Aragón, 2016: 400-401).

En Japón, la expresión abierta de los sentimientos es algo que está bastante mal visto ya que expresar sentimientos negativos como tristeza o enfado puede provocar situaciones incómodas o molestar a quienes están alrededor y romper así esa atmósfera de armonía y complacencia hacia el prójimo, lo que de manera inconsciente lleva a los individuos a perseguir una vida lo más discreta posible. Igual que el resto de comportamientos sociales que rigen la vida de una cultura, esto tiene su reflejo directo en la producción artística japonesa y por tanto también en el gusto musical, habiéndose demostrado que los japoneses presentan una predilección mucho mayor tanto por el consumo como por la creación de música de carácter melancólico y triste (Kubo en Gómez Aragón, 2016: 401) pues les permite mantener mejor esa armonía y sirve como elemento anulador de todos esos sentimientos negativos que no sería correcto expresar.

La japonesa es, por tanto, una sociedad en la que la expresión de sentimientos individuales se ve irremediabilmente reprimida en favor del mantenimiento de la calma, de la tranquilidad, del decoro. Es una sociedad que valora el silencio, la discreción y la sencillez, todo ello elementos que se alejan profundamente de la concepción flamenca. El flamenco es un auténtico acto de expresión de lo interno

⁶ Una colección de poesía japonesa compilada entre los siglos VII y VIII.

y lo externo y por esto, cuando llegó a Japón, los japoneses descubrieron en él todo un mundo de posibilidades, un método infalible para expresar sus emociones más ocultas y «prohibidas».

Por otro lado, son muy interesantes las similitudes existentes entre el flamenco y la música tradicional japonesa, y son precisamente estas similitudes las que muy seguramente ofrezcan una explicación acerca de por qué el pueblo japonés se encuentra tan cómodo con «nuestra» música. En lo que a sonoridad se refiere, la tradición musical nipona poco o nada tiene que ofrecer que nos recuerde mínimamente a la sonoridad flamenca, pero sí que existen varias formas musicales que presentan notables similitudes técnicas. Estas estructuras son las que se reúnen bajo el término «enka», referido de manera general a un tipo de música popular que podríamos asemejar con la canción protesta y cuyas letras reflejan asuntos amorosos, de duda, de venganza, de dolor... del mismo modo que lo hace el flamenco. Por ello, gracias a la información aportada por la bailaora Mio Fukasawa durante nuestra entrevista, la similitud más resaltable entre este género musical tradicional y el flamenco es la manera de cantar, la manera de impostar la voz y cargarla de sentimiento. Es «cantar con pasión, con emoción», expresar lo que el artista siente en lo más profundo de su ser (Fukasawa, 2023). Sin embargo, existen más aspectos comunes entre el flamenco y el folclore japonés que han acabado derivando en lo que más adelante denominaré con el término «japamenco»⁷. Para William Washabaugh (citado en Gómez Aragón, 2016: 402) el flamenco se estructura en coplas cuya métrica es muy similar a la del haiku, un tipo de poesía japonesa que se estructura en versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente y que además permite alargar o acortar el tiempo del ritmo al gusto, algo también característico del flamenco. Esta «suspensión» lleva a una unión entre el espíritu, el espacio, la naturaleza y los espectadores que conecta directamente con la noción japonesa de yoin, un principio basado en valorar más las terminaciones que los comienzos (Koizumi en Gómez Aragón, 2016: 402) que guarda una estrecha relación con el sentido del ritmo, vinculado a los cinco sentidos. Yoin hace referencia a lo remanente, lo reverberante, y es en ese matiz que puede encontrarse tanto en el flamenco como en el folclore nipón donde «se respeta el

⁷ Término acuñado por Yolanda Van Ede (2014).

ahora, el presente que consigue comunicar eternamente» en el más puro sentido zen (Yuasa en Gómez Aragón, 2016: 402). Otra de las similitudes técnicas entre tradición japonesa y española que además sirve a su vez como mecanismo de «introspección espiritual» es servirse de la voz natural para cantar incorporando alteraciones como el quejío flamenco (Kubo en Gómez Aragón, 2016: 403).

Esa introspección espiritual a la que se refiere la profesora Masako Kubo no es otra que el «duende», que se define como el «encanto misterioso e inefable [del flamenco]» (Mora, 2008: 184), una fuerza expresiva que el pueblo japonés ha sabido percibir, interiorizar, adoptar y representar con tanta maestría fijándose detenidamente en los maestros españoles. El ejecutante tiene que dejarse llevar completamente por su cuerpo y la capacidad expresiva de éste, de la que ninguna razón intelectual puede dar cuenta. Por esto, puede deducirse que la idea de «duende» vincula al artista con la naturaleza de manera directa, defendiendo que los bailaores flamencos imitan –y deben imitar siempre– a la propia naturaleza en sus movimientos, garantizando así una comunión innegable entre el espíritu del intérprete y el entorno (Aranda Torres, 2000: 102). Teniendo en consideración esta idea, podría establecerse un interesante paralelismo entre el duende y la filosofía asiática del zen, que defiende la conexión del artista tanto física como espiritualmente con el espacio de interpretación, con el público y con su propio interior. Este planteamiento se encuentra presente en formas artísticas pertenecientes a la tradición japonesa como el haiku en poesía o el hogaku, un término referido a la música tradicional del país. En palabras de Aranda Torres:

[El duende] es aquel que se comunica, eriza el pelo y pone en alerta nuestros sentidos, porque no se queda en las entendederas comunes, sino que pasa al tuétano de nuestro sentir, y atravesando la epidermis llega al hondón del alma, sobre cogiéndonos. Como espíritu de la tierra, llega al ser humano por los pies, palpita en las venas y las arterias, acelera los biorritmos, lucha contra nuestras capacidades expresivas con los escasos talentos de los que disponemos y termina imponiendo su ley y su especial modo de ser comunicando la subjetividad atenazada del intérprete con la anhelante capacidad del espectador (Aranda Torres, 2000: 105).

Dentro del mundo de las artes escénicas, el kabuki, una forma de teatro tradicional japonés, guarda profundas similitudes con el flamenco que pueden percibirse en ciertos movimientos de los brazos o de las manos al bailar. Otra similitud que merece la pena mencionar es la que guarda con el teatro Nō, que

mezcla danza y canto con instrumentos de cuerda. Fukasawa apunta que su similitud con el flamenco reside fundamentalmente en la forma de utilizar el cuerpo, la forma de gesticular y particularmente con la libertad que ofrece en cuanto a la corporalidad, un aspecto que merece la pena mencionar. Durante nuestra reunión, Fukasawa hizo mucho hincapié en que una de las cosas que más le llamaron la atención inicialmente del flamenco fue precisamente esta libertad, la posibilidad de no tener que tener un cuerpo especialmente definido dentro de unos límites estéticos para poder bailar:

En Japón no había ningún baile al que me pudiese dedicar profesionalmente porque allí todos los bailarines de bailes tradicionales japoneses están delgados, no hay nada que pueda hacer una persona gorda, y por eso cuando descubrí el flamenco me di cuenta de que podría dedicarme a ello de manera profesional sin tener que preocuparme de mi peso. En el Nō, por ejemplo, sucede lo mismo. El peso o forma física de los bailarines es totalmente indiferente porque lo que realmente importa es la expresividad, la manera de transmitir emociones a través del uso del cuerpo (Fukasawa, 2023).

Sin embargo, el rasgo común que más acerca y a su vez más diferencia al folclore japonés del baile jondo el zapateado, un aspecto sumamente interesante de cara a este estudio ya que, aunque a primera vista pueda no llamar especialmente la atención, algo tan sencillo como golpear rítmicamente el suelo con los pies ha dado lugar no solo a una nueva forma de expresión de las emociones totalmente nueva para el pueblo nipón sino que además se ha convertido en todo un mecanismo de reivindicación para la figura de la mujer, naturalmente silenciada en el plano social, y es además uno de los aspectos que más personalidad han otorgado a esa versión japonesa del flamenco a la que antes me he referido como «japamenco». Remitiéndose nuevamente a esa idea culturalmente arraigada de aprecio al silencio, al respeto, a la tranquilidad y a la armonía, el ruido no es algo especialmente bien visto, y esto explica que la mayoría de las academias dedicadas a la enseñanza del flamenco se encontrasen en sótanos y similares donde el sonido del zapateado no molestase en las oficinas ni los hogares situados a pie de calle. Eso sí, asegurándose siempre de que las puertas, paredes y techos estuviesen siempre perfectamente aislados para conseguir una insonorización lo más completa posible, lo que acabó poco a poco convirtiendo a este arte en algo invisibilizado, oculto (Van Ede, 2017: 56).

Es muy importante tener en cuenta que para los japoneses, en definitiva, el flamenco no deja de ser algo simbólico del estereotipo español, algo exótico y con una fuerte carga pasional y emocional que libera al bailarín al conectarlo con sus pasiones terrenales y espirituales más profundas, pero al mismo tiempo es una parte enormemente importante y constitutiva del espíritu del artista japonés así como de su identidad. Por eso muchos japoneses defienden férreamente que el arte jondo se ha ganado un lugar innegable no solamente en la cultura sino también en el corazón de la sociedad japonesa (Gorman, s.f.: 62). Sin embargo, es innegable que las formas que tanto la cultura japonesa como española tienen de percibir, sentir y expresar un mismo fenómeno –el flamenco–, son radicalmente distintas:

La diferencia principal que yo veo es que en Japón no tenemos cultura española, y tampoco compartimos la misma historia. Todo eso, al final, se puede percibir claramente desde el escenario. También hay muchas diferencias evidentes a nivel físico, especialmente en la expresividad. Además, la sensación al bailar y la forma de percibir la música tampoco es igual, hay muchísima diferencia. Al final, vosotros, los españoles, alcanzáis un mayor nivel global de comprensión porque no solamente sentís la música, sino que además entendéis perfectamente la letra, mientras que los japoneses digamos que tenemos una percepción más general de la «atmósfera emocional» que se origina en torno al hecho flamenco cuando se unen voz, guitarra y baile (Fukasawa, 2023).

Con esta cita queda patente que, aunque en ambas formas de percepción la pasión, la emoción y el sentimiento lleven las riendas, nos encontramos ante dos sensibilidades muy diferentes. Para los japoneses, que muchas veces se topan con una difícilmente franqueable barrera idiomática, la atmósfera que se crea en los espectáculos flamencos y en las clases que tienen lugar dentro de las academias es una atmósfera cargada de sentimiento, de expresividad, mientras que en España, además, a la emoción puramente musical y dancística se une una comprensión de la letra e identificación personal con las narraciones del cantaor y los sucesos de la vida cotidiana que hacen que sea una experiencia de alguna forma más inmersiva, aunque igualmente intensa.

Por otro lado, ahondando en esta afirmación de que en Japón no existe una cultura española como tal, Mio puntualizó que:

Aquí en Japón a mucha gente le gusta el flamenco, pero solamente eso. No tienen ningún tipo de interés en España, y eso es algo que yo no entiendo porque el flamenco no puede ni debe entenderse como un hecho aislado de la cultura española, como si el flamenco fuese una cosa y España fuese otra totalmente diferente. No. El uno es parte del otro, y para entender el arte flamenco es fundamental comprender de dónde viene, cómo se crea, qué expresa y por qué, y para ello es necesario conocer las bases de la cultura que lo produce (Fukasawa, 2023).

Sin ninguna duda, cuanto más se conoce de una cultura y las formas artísticas a las que ha dado lugar, mejor se podrán imitar, pero también merece la pena considerar que el flamenco puede enseñarse con tanta precisión técnica que un bailar japonés que nada sabe sobre España puede acabar bailando igual de bien que un bailar español. Desde luego, y como bien apunta Mio, la forma de sentir esa música será completamente diferente para quien comprende y conoce su origen, historia y procedencia que para quien simplemente se limita a tocar o moverse a su ritmo, pero si nos ajustamos únicamente a esta idea para afirmar categóricamente que sí es indispensable conocer la historia del flamenco para ser un buen ejecutante, muy probablemente estaríamos inclinándose del lado de los llamados «puristas» que afirman que todo aquel que no sea español jamás podrá ser un verdadero flamenco. Es innegable que esas dos sensibilidades diferentes existen, y también lo es que su existencia implica, lógicamente, dos maneras diferentes de enseñar el flamenco.

Procesos de aprendizaje

La primera y más evidente diferencia que podemos percibir en el aprendizaje del flamenco en España y Japón está fuertemente relacionada con la observación, que a su vez está inevitablemente ligada al entorno en el que nace y se desarrolla el individuo. En el caso de España, lo más común es que quienes se dedican al flamenco de manera profesional sean hijos o familiares de guitarristas, bailaros o cantaores, es decir, eslabones de un linaje que lleva desarrollándose durante generaciones. Sin embargo, esto no es más que otro de los mitos que existen en torno al flamenco –que defiende que para poder aprenderlo e interpretarlo es fundamental proceder de una familia flamenca– ya que pertenecer a un linaje u otro no es indispensable para ser un buen intérprete. De hecho, el propio Pepe

Habichuela, en la entrevista que concedió a Chico Pérez para la revista «La Flamenca», afirmó que:

No hay que ser gitano para hacer flamenco. Hay payos muy buenos y gitanos muy buenos. Chacón era payo, Marchena era payo. Si bien es cierto que el flamenco viene de donde viene y quien quiere aportar, aprender, tiene que ir a las fuentes. Los gitanos tenemos una cosilla especial. Mamamos flamenco desde que nacemos. En mi casa no se oía otra cosa. Cualquier momento es bueno para cantar, tocar o bailar. Tengo una nieta con cinco años que te baila por fandangos, que es para verla. El «pellizco» es gitano. En mi casa, en la cueva del Albaicín, siempre había «ruido». Al final lo llevas tan dentro, que sale solo. El flamenco es tanto del gitano como del payo. Pero los gitanos tenemos esa cosa especial, que nacemos y vivimos con ella. Y eso no quiere decir que sean unos mejores que otros. Sólo somos distintos (Habichuela, s.f. en La Flamenca).

A pesar de que la procedencia familiar del artista flamenco no es determinante en su desarrollo como músico, sí lo es su formación. Antiguamente el flamenco se aprendía «en la calle» tanto en sentido literal como figurado. Los niños aprendían a bailar, cantar y tocar en el seno de sus familias, en los patios de vecinos y en los barrios, pero tal y como menciona David López Canales en su libro, también en las tabernas y en los tablaos:

[Los aprendices] miraban y escuchaban con los ojos y los oídos abiertos como platos y sin decir nada. Así se aprendía y se aprende el flamenco en las familias. Los niños miran y escuchan callados a los mayores y solamente cantan, tocan, bailan o hablan cuando se lo piden (López Canales, 2020: 29).

En la actualidad, sin embargo, existen instituciones como las academias de danza en las que es posible aprender flamenco de una manera más «académica», más reglada, y por tanto, hay quienes dirían que «menos natural». Un proceder que predomina en Tokio, y que, entre otras muchas cuestiones de índole racial y cultural, explica el rechazo predominante por parte de los flamencos españoles. Sin embargo, podría deducirse que el hecho de que en Japón se recurra a medios más academicistas para aprender flamenco es algo lógico y natural teniendo en cuenta que allí la posibilidad de aprender flamenco «en la calle» y en el seno familiar es algo prácticamente imposible, pues salvo los que están empezando a desarrollarse en la actualidad, no existen linajes flamencos ni tradición flamenca entre su población. En conversación con Mio Fukasawa, la veterana bailaora que es actualmente profesora de baile flamenco

en la Academia Elisa de Matsudo, cerca de Tokio, me reveló que otra de las diferencias principales en la enseñanza de este arte que existen entre ambos países es la organización de las clases. Hablando directamente desde su experiencia como estudiante en academias tanto de Japón como de España, Fukasawa hizo especial hincapié en que:

En las clases de flamenco en España se juntan alumnos de diferentes niveles en una misma aula y la instructora enseña el mismo baile a todos con independencia del nivel que tenga cada uno. Algunas lo aprenden rápido, otras no [...] pero la rapidez de aprendizaje no es lo importante. Yo he estado en clase con niñas de 12 años y señoras de 60 al mismo tiempo. Además, la profesora no está tan encima de ti, sino que te va corrigiendo según necesitas. En Japón, sin embargo, las instructoras son bastante más estrictas y la enseñanza está dividida por clases, nunca se mezcla gente de niveles diferentes. Es más bien como un instituto, donde tienes primer curso, segundo, tercero [...] Y así hasta que terminas y te conviertes en profesional. Si no llegas al nivel requerido en cada curso, no puedes pasar al siguiente (Fukawasa, 2023).

En este sentido, el estudio de los procesos de aprendizaje del arte flamenco abre todo un mundo de posibilidades de investigación desde la perspectiva de la adaptación cultural teniendo muy en cuenta la importancia que juega en este estudio la percepción sensorial, clave para entender su popularidad. Como mencioné anteriormente, el duende flamenco es un concepto que liga al artista tanto física como espiritualmente con el espacio de interpretación, con el público y con su propio interior, acercándose así al binomio cuerpo-alma sobre el que se sostienen los principios del zen. El objetivo fundamental del artista es conseguir no solo alcanzar ese «duende» en su interpretación sino ser capaz de transmitirlo a su audiencia para que todos puedan entrar en una especie de plano alejado de la realidad en el que el objeto artístico es el centro de todo, conectando cuerpos, espíritu, música e instrumentos. Por tanto, es fundamental un largo y continuado aprendizaje sensorial, lo cual es a su vez una de las razones principales por las que en Japón se pone tanto énfasis en el zapateado (Van Ede, 2017: 50). Además, es en este proceso de aprendizaje e interiorización del baile donde más aflora la diferente forma de entenderlo que existe entre España y Japón. En el primer caso, el centro absoluto del arte flamenco es el compás, que se encarga de guiar al cante y este, a su vez, configura cada palo. Los profesores de danza españoles ponen mucho énfasis en dicho compás y

enseñan siempre a sus bailarines con un guitarrista tocando en directo en la sala. De este modo, los aprendices no interiorizan el bailar para el guitarrista sino con él.

Por otro lado, en Tokio también se ha tomado el compás como alma del baile en un acto heredado de la cultura flamenca española, pero la diferencia principal radica en la forma de enseñarlo. Allí, lo primero que se hace es explicar el ritmo de cada palo en una especie de clase introductoria al comienzo de cada curso, y acto seguido el profesor, que generalmente es una mujer, empieza a enseñar una coreografía que ella misma ha configurado acompañándose únicamente de sus propias palmas, golpeando una lata o, muy pocas veces, acompañándose vocalmente a sí misma. Es decir, no existe la figura del guitarrista presente durante las clases y acompañando a los bailarines, sino que solamente son contratados de cara a la semana previa a los *happiokai*⁸ y solo con la finalidad de favorecer una mejor sincronización en el zapateado (Van Ede, 2017: 57). Durante las clases, por tanto, se suele utilizar un CD en sustitución de la interpretación en directo que permita a los alumnos adaptarse al compás del baile siguiendo el discurrir de la música (Fukasawa, 2023). Por tanto, al no contar con un músico presente durante las lecciones de flamenco, el papel del instructor es fundamental dado que es tanto docente como guía, y es en su enseñanza sobre la que recae todo el peso del aprendizaje. En este proceso, el apoyo recae entonces enteramente en la capacidad de la instructora de marcar el ritmo, y para ello los pies juegan un papel imprescindible y principal. Así, los aprendices ponen prácticamente toda su atención en marcar el ritmo correctamente a través del zapateado, golpeando violentamente y con gran precisión el suelo para así convencer a su instructora de que han sido capaces fusionar la música con su propia experiencia corporal, convenciendo al mismo tiempo al público de las grandes capacidades de su profesora en las representaciones públicas (Van Ede, 2017: 57).

En el caso japonés, el conocimiento relativo al estilo es un conocimiento práctico, un saber cómo hacer las cosas más que saber qué hacer, y este cómo requiere un método que ha sido desarrollado a lo largo de los años por las profesoras de

⁸ Representaciones públicas, actuaciones.

danza japonesas que tuvieron la oportunidad de estudiar en España y empaparse de la técnica y la didáctica impartida en el país. Para ello, la experiencia y percepción corporal se fragmentan con el fin de alcanzar una expresión corporal completa e integradora que pueda optar al beneplácito de los flamencos españoles (Van Ede, 2017: 53). Autores como David López Canales hacen bastante hincapié en la idea de que en Japón el flamenco se observa detenidamente, se aprende hasta el milímetro y se ejecuta hasta alcanzar la perfección marcada por el ejemplo español. Además, Canales apunta a que en nuestro país el flamenco sufre a nivel educativo una marginación sin igual, llegando incluso a añadir que «si el flamenco fuese francés, allí se habría cuidado, valorado y ensalzado como merece» (Canales, 2020: 18) En España, sin embargo, el arte jondo no se valora no porque no interese, pues muchos artistas recientemente aparecidos en el panorama nacional como Rosalía o Israel Fernández han demostrado que los jóvenes tienen gran interés y facilidad para acercarse a este género si se les da «en dosis digeribles», es decir, combinado con ciertos géneros musicales con los que las nuevas generaciones estén más familiarizados para después, progresivamente, ir acercándose al flamenco más tradicional. «En España el flamenco no se valora lo suficiente porque no se entiende, porque los españoles no sabemos lo que vemos ni lo que escuchamos» (Canales, 2020:18). No obstante, en Japón los esfuerzos se concentran en el estudio exhaustivo de este arte, primero observando con gran detenimiento a la instructora y después practicando durante meses para alcanzar la forma más perfecta posible. Por tanto, estamos hablando de un proceso que parte de la observación y una posterior imitación de lo observado, y es en este concepto de imitación en el que me gustaría detenerme antes de continuar con el análisis que planteo en este capítulo. La imitación se define como el acto de «hacer o esforzarse por hacer algo lo mismo que otro o según el estilo de otro»⁹, siendo esa persona la instructora dado el caso de estudio que nos ocupa, y aunque es un mecanismo efectivo, también es el culpable de muchos prejuicios existentes alrededor de la sociedad nipona, como aquel que acusa a sus integrantes de «maestros del plagio». En este sentido, es necesario resaltar que el hacer del flamenco algo propio no fue tarea fácil para sus apasionados e

⁹ Definición de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/imitar>

intérpretes nipones, y fueron muchos años de trabajo duro y muchas horas de práctica y perfeccionamiento de los sistemas de transmisión hasta que lograron por fin desarrollar este sentimiento de pertenencia y ser aceptados por los flamencos españoles. Estos son los más estrictos de los jueces al aferrarse al prejuicio de que los japoneses son simplemente expertos imitadores de todo aquello que ven y les interesa, y esto les resulta especialmente preocupante ya que los sectores españoles más tradicionalistas consideran que el aprendizaje del flamenco y la interiorización de sus ritmos y expresividad es algo que tiene que hacerse desde dentro y que no puede aprenderse «desde fuera». Por esto les resulta extraño y la mayoría de las veces les genera rechazo el ver a extranjeros «entrometiéndose» en la que consideran «su expresión artística por derecho». Bajo su punto de vista, los extranjeros pueden ser capaces de percibir la fuerte emocionalidad del arte jondo, pero solo de manera muy excepcional pueden llegar a personificar y comprender la esencia del flamenco, y desde luego esta excepción nunca podría ser una persona japonesa (Van Ede, 2014: 4).

Sin embargo, lo que estos «puristas» del flamenco pasan por alto es que en el caso japonés no se habla de una copia, sino de una adaptación, de una acomodación a las habilidades personales y culturalmente adquiridas de los alumnos. Así, el significado de «japanización» se ha desvinculado de la idea de imitación, que denota un cierto deje despectivo hacia Japón, para convertirse enteramente en una domesticación (Van Ede, 2014: 5). Todo este proceso de intensa dedicación puede estar relacionado con la concepción japonesa de que la persistencia, perseverancia y paciencia son pilares de inmensa importancia en la vida de las personas, lo que explica que empeñen mucho más tiempo que las sociedades occidentales en perfeccionar ciertas prácticas lo máximo posible (Van Ede, 2017: 63).

En este sentido, es interesante reflexionar acerca del mencionado concepto de «plagio» y el significado e intencionalidad que este término puede tener dentro de la cultura nipona. Aunque bien es cierto que las bases del aprendizaje japonés residen fundamentalmente en la imitación, sus métodos trascienden con creces la mera observación y repetición, escondiendo un fuerte y estrecho vínculo con los principios del aprendizaje del zen. Algo especialmente llamativo relacionado con esta idea de la imitación como mecanismo de aprendizaje es que, además

de los movimientos y actitud, los aprendices japoneses también han llegado a apropiarse de los nombres de los artistas españoles. Tal y como Pepe Habichuela le cuenta a Canales en su libro (2020), había japoneses cantaores que se hacían llamar «Chocolate» o «Agujetas», llegando a existir uno que había escogido, precisamente, el mismo nombre que él. A esta tendencia a la apropiación incluso de ciertos nombres artísticos solo por tener una mayor sonoridad española hace referencia Steingress en su libro (2006) al mencionar que fue también algo muy característico durante el romanticismo, cuando el primer flamenco –o pre-flamenco, como algunos lo definen– empezó a llegar y conquistar los escenarios parisinos. Lo que los artistas perseguían por entonces y lo que, por extensión, persiguen ahora en Japón, es una conversión andalucista que les permita identificarse con nuestro país al menos durante lo que dura su actuación. Esto se relaciona de manera inevitable con la cuestión transcultural, ya que, como de nuevo afirma Steingress, «cualquier hibridación transcultural, cualquier transgresión del modelo nacional establecido, puede causar serios trastornos en la constitución de la identidad personal [de los artistas]» (Steingress, 2006: 136). Lo que el autor quiere defender con esta afirmación es algo muy evidente y de gran relevancia para el tema aquí tratado: que el artista se involucra tanto con el objeto artístico que no solamente actúa como ejecutante, sino que básicamente se fusiona con él, abandonando la dimensión puramente interpretativa para convertirse en una parte esencial de su arte. Mediante este cambio de nombre, mediante la adopción de un mote con sonoridad andaluza, los flamencos japoneses abandonan por un momento su condición de absolutos extraños, de extranjeros, y aunque siguen estando muy lejos de lo que los más tradicionalistas (Washabaugh, 2012) considerarían «flamencos dignos», sí se sitúan un paso más cerca de la «legitimidad interpretativa» del flamenco más español.

Sin alejarnos de lo que concierne al cante, conviene subrayar un detalle que gira en torno a la consideración de la dimensión puramente cantada del flamenco. En Japón, donde, tal y como se ha venido discutiendo hasta ahora, la pasión por el arte jondo es innegable, la popularidad reside sobre todo en el baile. Para la civilización nipona, la pasión y la intensidad emocional no reside en las letras, que en muchos casos ni siquiera comprenden y solo se limitan a repetir, sino en

la capacidad de cada bailarín para transmitir mediante sus movimientos. Según Yolanda Van Ede a raíz de su trabajo de campo en diferentes academias de baile de la ciudad de Tokio, es muy interesante puntualizar que, de hecho, la inmensa mayoría tanto de aprendices como de instructoras de baile flamenco en Japón no poseen apenas conocimiento alguno acerca del cante. Muchas de estas profesoras suelen animar a sus alumnas a escuchar flamenco tanto como les sea posible pero no con el fin de apreciar su calidad lírica sino más bien con una intención de interiorizar el ritmo y el compás de cara a la danza. Para ellas, «el flamenco se aprende a través del cuerpo y no con el cerebro» (Yuasa en Van Ede, 2014: 14). Además, es muy probable que el hecho de que las letras estén en un idioma desconocido puede ser una manera de canalizar la expresión de las emociones. Es cierto que el flamenco, como se ha venido comentando hasta ahora, es una ventana abierta a la expresión de sentimientos en el seno de una cultura que premia precisamente lo contrario, pero la sombra de este profundo respeto por la discreción sigue implantada en lo más hondo de la moralidad nipona. Así, una bailaora japonesa le comentaba a Van Ede cuando esta le preguntó que si era capaz de percibir el entusiasmo y felicidad en las alegrías flamencas:

¡No puedo! Si me dejase llevar por esa emoción, por esa felicidad, olvidaría mis pasos. Empezaría a moverme de aquí para allá como una loca, totalmente fuera de control y no estaría bailando flamenco (Van Ede, 2014: 15).

Por todo lo expuesto, queda claro que a los flamencos orientales no es la lírica lo que más les llama la atención, sino que es el ritmo y su innegable fuerza expresiva, algo que se confirma en palabras de una de las instructoras:

Las letras no tienen importancia ninguna. No importa que un cantante cante sobre un árbol o sobre un niño. No tenemos que imitar la letra, pues el flamenco no se basa en la simple imitación sino en el compás entendido como forma de expresión individual (Van Ede, 2014: 12).

Es precisamente esta falta de comprensión generalizada de la lengua castellana uno de los factores que hacen de la imitación una de las herramientas fundamentales de aprendizaje para los japoneses, no solamente a nivel de movimiento en el baile sino también sonoro en el cante. Para ilustrar mejor esto, es interesante ofrecer como ejemplo la película *La Leyenda Del Tiempo* de Isaki

Lacuesta (2006), cuya trama se centra en dos historias paralelas. Por un lado presenta a Israel, un niño gitano cantaor habitante de la localidad gaditana de «La Isla» –que es el nombre que recibe el municipio de San Fernando– que dejó de cantar tras la muerte de su padre por mantener el luto en su casa y se niega a volver a hacerlo por mucho que sus amigos le insisten en su gran talento; y por otro la historia de Makiko, una joven japonesa que desea «cantar como El Camarón de la Isla», una pasión que la llevará hasta Andalucía directamente desde su tierra natal. La película muestra perfectamente todo lo comentado hasta este punto: desde la profunda admiración y respeto de la joven por aprender la «esencia del cante» hasta un empeño sin igual que la llevará a terminar convirtiéndose en alumna del hermano del propio Camarón de la Isla, Jesús Monje Cruz, también cantaor. Algo que llama mucho la atención desde el principio es la fascinación de Makiko por Camarón, a quien se refiere en numerosas ocasiones como «el mejor cantaor de la historia». Una fascinación que, como a Yoko Komatsubara, Yasuko Nagamine o Shoji Kojima, arrancó de su país dejando atrás su vida, su trabajo y a su familia para dedicarse al cante con el fin de «transmitirle sus sentimientos a alguien», lo que se relaciona directamente con esa represión japonesa de las emociones de la que tanto he venido hablando en este artículo. En lo que al aprendizaje propiamente dicho se refiere, también hay menciones directas a la diferencia fundamental y ya explicada que existe entre España y Japón dentro de las aulas: la ausencia de un guitarrista, de música en directo, que es lo que más llama la atención a Makiko cuando acude como observadora a una de estas clases¹⁰. Es allí, de hecho, donde una de las alumnas le dice que si lo que quiere es aprender a cantar debe acudir a alguna peña¹¹. Con esta sugerencia, se manifiesta otro de los puntos aquí argumentados: la búsqueda de las raíces por parte de los japoneses, que no se conforman con interiorizar las últimas tendencias del flamenco, sino que buscan siempre ir al origen, a los cantes tradicionales, a lo «puro». Este es además un concepto muy interesante mencionado en el libro de López Canales (2020), en el que hace hincapié en numerosas ocasiones sobre el hecho de que muchos artistas españoles que viajaban a Japón para trabajar solían

¹⁰ Una clase que, por cierto, está llena de estudiantes japonesas, la inmensa mayoría mujeres.

¹¹ Las peñas pueden definirse como comunidades de aficionados al flamenco dedicados a su disfrute y difusión.

sorprenderse mucho ante el conocimiento de los asiáticos sobre cantaores y artistas tan antiguos que ni siquiera ellos mismos conocían, con lo que en ciertas ocasiones se sentían en cierta «desventaja» frente al profundo conocimiento de muchos de sus aprendices nipones.

A lo largo de la película, además, es especialmente reseñable la gran cantidad de veces que a Makiko se topa con los rostros sorprendidos de los españoles cuando les dice que ha llegado desde Japón para aprender a cantar flamenco, y también la cantidad de veces que éstos le insisten en que «el flamenco no se aprende, es algo que tiene que salir de dentro y que requiere muchísimo tiempo y paciencia». No obstante, el aspecto en el que más hincapié se hace es el de la expresión de sentimientos y la profunda represión a la que, culturalmente, viven sometidos los japoneses. Así, cuando conoce a Joji, un cocinero japonés también residente en Cádiz, Makiko le explica que quiere cantar porque «el cante es parecido a llorar y cantar a la vez», y su padre le enseñó que «no es de buen gusto llorar en público». A esto, Joji, que la escucha ojiplático, le responde que es muy diferente sentir a la manera japonesa que a la manera española, dibujando por tanto esa barrera tantas veces comentada en este trabajo entre las dos perspectivas culturales entorno a la expresión de sentimientos, dejando claro que Makiko no solamente vino a España para aprender a cantar aunque esta fuese su razón principal, sino que lo hizo también persiguiendo un deseo interior y prácticamente inconsciente de dar rienda suelta a sus emociones, algo que deja claro al responder que «en España ha sentido cosas que jamás sintió en Japón».

Otro elemento de la película que no se puede pasar por alto es el tema del aprendizaje. Si el cante flamenco ya es difícil de aprender de por sí, huelga mencionar las dificultades añadidas con las que puede encontrarse una persona que no tenga conocimientos de español, y más en un entorno en el que nadie parece estarlo suficientemente dispuesto como para ayudar a Makiko. Sin embargo su pasión sin igual acaba llevándola a aprender del hermano de su ídolo, y el método de aprendizaje al que recurre es aquel que culturalmente mejor conoce: la imitación. Como ya se ha expuesto en este artículo, la cultura japonesa tiene muy interiorizado el aprendizaje a partir de una profunda observación y posterior reproducción de lo observado, perfeccionándolo hasta

dominarlo, y aunque Makiko nunca llega a dominar la técnica del cante flamenco, se pasa horas y horas escuchando a Jesús y repitiendo exactamente sus palabras con una pronunciación bastante más pobre hasta lograr formar frases enteras. Al no hablar español no comprende exactamente lo que está cantando, pero no parece importarle, y este matiz, desarrollado por López Canales (2020), también parecía ser una constante entre los aprendices nipones. Así, el autor, hablando sobre la experiencia de Pepe Habichuela y su mujer amparo en el país asiático, subraya que:

Se mordían los nudillos para contener [la risa] cuando veían cantar a japoneses que no sabían siquiera hablar castellano. Y encima seguiriyas, uno de los palos más densos, profundos y complicados del flamenco. Tanto por su desgarró y temática siempre dramática como por ese cante de ayes y quejíos encadenados y esa forma de cantarlos tan especial del flamenco haciendo melismas, cambiando las notas de la voz en una misma sílaba, en un mismo ay, como hacen también los monjes gregorianos o los cantos islámicos.

–Aaaaay, malesita de mi alma –cantaba uno.

–Ore, ore los cantes puros, así se canta...–le respondía otro.

El primero se había aprendido la letra de memoria y a su manera escuchándola repetidamente de un disco y el segundo le hacía los jaleos, esos oles y esas voces entre festivas y solemnes que animan al cantaor, exactamente igual y en el mismo momento que sonaban en el álbum (López Canales, 2020: 43).

Durante la entrevista a Mio Fukasawa también tuve la oportunidad de preguntarle acerca de esta cuestión, de qué implica para ella el desenvolverse de manera profesional como bailaora de un arte cuya letra no está en su lengua materna, y su respuesta fue enormemente reveladora no solamente por confirmar que, efectivamente, para los japoneses la letra no es algo indispensable, sino porque añade a la ecuación otro denominador fundamental que lleva siendo protagonista de este trabajo desde el comienzo: el sentimiento.

Hay muchas cosas que por el idioma no entiendo. Sin embargo, lo importante no es el idioma, sino la sensación. La emoción. El cantaor canta con sentimiento, lo que dice se siente y no es necesario realmente entenderlo para sentirlo. Muchas veces, en las academias, las maestras nos hablan o nos cantan en español, pero no tienen ni idea de lo que están diciendo (Fukasawa, 2023).

Estas palabras confirman lo expuesto al comienzo de este artículo: el flamenco japonés y español, aunque beban de una misma raíz, nada tienen que ver desde el punto de vista del sentimiento porque la manera de percibirlo –y, por tanto, de reproducirlo a continuación– está en mayor medida de lo que se pueda pensar condicionado por la comprensión. La experiencia sensorial, como ya expuse, no es la misma para alguien que siente la música y además comprende la letra y puede verse identificado con ella que para alguien que únicamente es capaz de dejar su cuerpo fluir con el ritmo y fundirse con la música como parte de un todo integral, pero esto no implica que una experiencia sea más o menos válida que la otra. De hecho, la existencia de estas dos maneras de percibir un mismo hecho artístico resulta interesante porque es prueba fehaciente de que el proceso de asimilación del flamenco llevado a cabo por parte de la cultura japonesa ha dado lugar a un nuevo producto cultural esencialmente similar al «original» (es decir, el flamenco hecho en España) pero adaptado a la forma de sentir y expresar propia de la tradición nipona. De cualquiera forma, a pesar de los inconvenientes y desventajas de ser un arte importado de una cultura tan diferente y de los prejuicios que esto pueda originar, el persistente interés de los japoneses de entrar en el mundo del flamenco responde –según López Canales– a su innegable pasión por lo complejo, por lo que resulta extraño... Por desgranarlo en sus mínimas expresiones hasta entenderlo y dominarlo por completo, y el arte jondo no es una excepción. En Japón se han preocupado por entender el flamenco, por descifrarlo, por aprenderlo y por adoptarlo hasta hacerlo suyo durante más de 50 años, con lo que no sería muy coherente hablar de una «moda pasajera» sino de una verdadera pasión que se ha incrustado ya casi por completo en la tradición nipona (Canales, 2020: 19), una pasión que se ve incrementada y muy favorecida por los intercambios artísticos que no han dejado de tener lugar entre oriente y occidente. Así Pues, el amor por el flamenco en Japón nace no solamente de la gran variedad de posibilidades expresivas que ofrece este arte sino también de la curiosidad sembrada por las actuaciones de artistas españoles en el país a lo largo de los años y su capacidad para no dejar indiferente a absolutamente ninguno de los asistentes (Gorman, s.f.: 58).

Según lo expuesto hasta ahora, queda claro que la idea de «robo» y apropiación cultural puede y debe quedar descartada en el caso del flamenco hecho en Japón porque se ha evidenciado que de lo que se trata realmente es de una adopción y un proceso de adaptación cultural sin igual llevado a cabo por una cultura ancestral que lleva siglos enriqueciéndose con elementos que adopta de otras culturas con las que entra en contacto. A este respecto, no debemos olvidar que Japón es una isla, y pese a que esto trae consigo muchas ventajas, este carácter insular también puede considerarse un inconveniente. En este sentido, podría establecerse una comparación interesante del aislamiento vivido por la población japonesa por su situación geográfica y política con el aislamiento cultural vivido en España durante los años de la dictadura franquista. Como habitantes de un país centroeuropeo y plenamente integrado en el sistema económico del continente, es cierto que los españoles podemos encontrar mayores dificultades a la hora de intentar comprender la separación física del resto del mundo que literalmente supone vivir en una isla, pero sí podemos comprender ese deseo de conocer lo extranjero, lo «prohibido» por, de alguna manera, no considerarse adecuado. Así pues, cuando Japón empezó a abrir sus puertos por primera vez a mediados del siglo XIX para que Estados Unidos pudiese servirse del archipiélago para abastecer sus barcos (López Canales, 2020: 70), se sembró de manera inconsciente en la mente y el corazón de los japoneses más intrépidos un deseo de formar parte de un mundo global que no volvió a abandonarlo jamás y que encontraría en el flamenco una de sus máximas expresiones.

Referencias bibliográficas

- Aranda Torres, Cayetano. 2000. «El Duende: una aportación de Lorca a la estética contemporánea». En *Actas del XXXV Congreso Internacional de la asociación Europea de Profesores de Español*.
https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_35/congreso_35_13.pdf [Consultado el 10/06/2023]
- Campos, J. M. 2012. «Bienal de Flamenco de Sevilla 2012». *¡Wego!*
<https://www.revistawego.com/2012/08/bienal-de-flamenco-de-sevilla-2012/> [Consultado el 14/06/2023].

Del Barrio Ungría, Sheila. 2023. *Eva Yerbabuena: Identidad y performance en la danza flamenca contemporánea*. Universidad Complutense de Madrid.

Fernández Bustos, Jorge. 2019. «Flamenco en el extremo Oriente o viceversa». *Ideal*. <https://www.ideal.es/temas/generales/flamenco/pagina-93.html> [Consultado el 22/08/2023].

Gómez Aragón, Anjhara (ed.) 2016. *Japón y Occidente: el patrimonio cultural como punto de encuentro*. Sevilla: AconcaguaLibros.

Gorman, Annie. 2007. «Finding duende in the Land of the Rising Sun: Flamenco's Emergency and Popularity in Japan». *Undergraduate Journal of International Studies*, 1. <https://global.indiana.edu/documents/intl-studies-issue-1.pdf> [Consultado el 03/08/2023]

Lacuesta, Iñaki. 2006. *La Leyenda del Tiempo* [Película]. España: Mallerich Films,
La Flamenca, s.f. «Entrevista: Pepe Habichuela». *Revista La Flamenca*. <https://www.revistalaflamenca.com/entrevista-pepe-habichuela/> [Consultado el 23/05/2023]

López Canales, David. 2020. *Un tablao en otro mundo. La asombrosa historia de cómo el flamenco conquistó Japón*. Madrid: Alianza Editorial.

López Rodríguez, Fernando. 2020. «Gestos de Ida y Vuelta: Antonia Mercé, 1929 – Kazuo Ohno». *Música Oral del Sur*, 17: 439-448. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/369> [Consultado el 22/06/2023].

Malefyt, Timothy D. 1998. «"Inside" and "outside" Spanish flamenco: Gender constructions in Andalusian concepts of flamenco tradition». *Anthropological Quarterly*, no.2: 63-73.

Mora Contreras, Francisco Javier. 2008. *Las raíces del duende: Lo trágico y lo sublime en el cante jondo*. Universidad de Ohio. <https://docplayer.es/38890611-Las-raices-del-duende-lo-tragico-y-lo-sublime-en-el-cante-jondo-dissertation-presented-in-partial-fulfillment-of-the-requirements-for.html> [Consultado el 10/07/2023].

Steingress, Gerhard. 2006. *Y Carmen se fue a París: Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Almuzara.

Van Ede, Yolanda. 2014. «Japanized flamenco: Sensory shifts in a transcultural relocation of dance genre». *Journal of Dance & Somatic Practices*. DOI:10.1386/jdsp.6.1.61_1 [Consultado el 13/06/2023].

Van Ede, Yolanda. 2017. «Stomping on the Ground: Dancing flamenco through Tokyo's Soundscape». *Yearbook for Traditional Music*, 49: 48-66. <https://www.jstor.org/stable/10.5921/yeartradmusi.49.2017.0048> [Consultado el 13/06/2023].

VV.AA. 2018. «Programa de la Bienal de Flamenco de Sevilla 2018». *ABC de Sevilla*, sec. Cultura https://sevilla.abc.es/cultura/sevi-programa-bienal-flamenco-sevilla-2018-201809061450_noticia.html [Consultado el 10/06/2023]

Washabaugh, William. 2012. *Flamenco music and National Identity in Spain*. Ashgate Publishing.

DATOS DE AUTORÍA

Christopher Doll

Profesor Asociado de Música en la Mason Gross School of the Arts de Rutgers. El Dr. Doll es un teórico-compositor especializado en música popular y contemporánea, especialmente en tonalidad e intertextualidad. Se licenció en la Universidad de Columbia (PhD con distinción, 2007), en el College-Conservatory of Music de la Universidad de Cincinnati (MM, 2000) y en la Universidad Case Western Reserve (BA, 1998), y fue Graduate Council Fellow en la Universidad Stony Brook entre 2000 y 2002. Es autor de *Hearing Harmony: Toward a Tonal Theory for the Rock Era* (University of Michigan Press, 2017).

Bàrbara Duran Bordoy

Doctora en Arte y Musicología por la Universitat Autònoma de Barcelona; licenciada en Historia y Ciencias de la Música, titulada superior en Piano y Solfeo/Repentización. Profesora de Secundaria y del Conservatori Superior de les Illes Balears entre 2003 y 2015. Es miembro del Grup de Recerca en Estudis Etnopoètics de la Universitat de les Illes Balears y del Institut de Musicologia Pau Villalonga. Ha obtenido diversos premios por sus ensayos sobre música.

Vanessa Paloma Elbaz

Doctora e investigadora asociada de la Facultad de Música de la Universidad de Cambridge y de Peterhouse desde el 2018. Es también laureada Marie Skłodowska Curie en INALCO – Sorbonne Paris Cité 2020-2024. Su trabajo se enfoca sobre las historias sonoras de la diáspora sefardí después de la expulsión de España. Fundadora del archivo sonoro KHOYA: Jewish Morocco Sound Archive, ha publicado más de 20 artículos y capítulos en colecciones sobre la música popular, tradicional y litúrgica sefardí para Oxford University Press, Cambridge University Press, Lexington Books, CSIC y otros. Su trabajo ha figurado en la prensa internacional en el New York Times, Express, France24, BBC, Al Jazeera y otros.

Ana Escudero Berbes

Graduada en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Oviedo. Cursó el Máster en Música Española e Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid, realizando su Trabajo Fin de Máster en torno a la figura de la mujer japonesa y su empoderamiento a través del baile flamenco. Ha trabajado como periodista musical para diferentes publicaciones y en la actualidad continúa dirigiendo su investigación en la rama del flamenco japonés y la figura de la bailaora tomando como eje central la ciudad de Tokio.

Miguel Ángel Molina Carrillo

Graduado en Traducción e Interpretación por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla y realizó sus estudios de piano en el Conservatorio Profesional de Música de Lucena. Colabora con el Centro Filarmónico Egabrense de la localidad de Cabra y forma parte del Grupo Capachos, una agrupación musical de Montilla que ya ha realizado conciertos por la geografía andaluza y Castilla-La Mancha.